albert labarre

historia del libro



968-23-2394-0
9 789682 323942

historia

traducción de
OMAR ÁLVAREZ SALAS

HISTORIA DEL LIBRO

por

ALBERT LABARRE

siglo
veintiuno
editores

siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D.F.

siglo xxi editores argentina, s.a.
LAVALLE 1634, 11 A, C1048AAN, BUENOS AIRES, ARGENTINA

portada de patricia reyes baca

primera edición en español, 2002

isbn 968-23-2394-0

primera edición en francés, 1970
octava edición en francés, puesta al día, 2001

título original: *histoire du livre*

impreso y hecho en méxico

INTRODUCCIÓN

Ese objeto que el antiguo Oriente conservaba en forma de tablillas de arcilla, que los griegos y los romanos desenrollaban ante sus ojos, que la Edad Media encadenaba a pupitres, que nuestros antepasados tomaban en su mano y que ahora nosotros podemos meter en nuestro bolsillo, el libro, ha ocupado un lugar tal en la expresión del pensamiento y en la conservación de todo conocimiento que merece un estudio particular.

Con todo, no es una tarea fácil tratar de definirlo exactamente sin limitarse a una concepción demasiado estrecha ni divagar en un campo demasiado amplio. Si preguntamos a una persona cualquiera qué es un libro, su respuesta se aplicará con frecuencia sólo a su forma impresa y estará cerca de las definiciones empíricas que, en 1882, se encontraban en Littré: "Conjunto de varias hojas unidas que sirven de soporte para un texto manuscrito o impreso"; en 1931, en el *Art du livre* de Malo-Renault: "Unión de cuadernos impresos, cosidos juntos y colocados bajo una encuadernación común"; y, en 1962, de nuevo, en el *Grand Larousse encyclopédique*: "Conjunto de folios impresos y reunidos en un volumen encuadernado en rústica o pasta dura."

Estas definiciones son demasiado actuales y demasiado restringidas; el libro ha conocido otras formas diferentes del *códice* y el descubrimiento de Gutenberg es tan sólo una etapa en su larga historia.

Para definir el libro es preciso recurrir a tres nociones cuya conjunción es necesaria: soporte de la escritura, difusión y conservación de un texto, manejabilidad. Por principio el libro es un soporte de la escritura; de ese modo, las tablillas de arcilla sumerias, los papiros egipcios, los rollos de la antigua Roma, los manuscritos medievales, nuestros impresos y también los microfilms pueden ser considerados como libros, pese a la gran variedad de los soportes y las formas. La idea del libro también está asociada con la de edición, es decir, con la voluntad de difundir un texto y con el deseo de su conservación; de ese modo el libro se distingue de todos los escritos privados, desde la carta al acta notarial, a los que se clasifica generalmente entre los documentos de archivo. Finalmente, el libro debe ser manejable, mientras que no todos los soportes de la escritura lo son; numerosos textos han sido grabados en piedra; sin embargo, a nadie se le ocurriría considerar el obelisco de la plaza de la Concorde como un libro. La definición dada en 1895 por la *Grande encyclopédie* englobaba esos tres aspectos en una fórmula sucinta: "Reproducción escrita de un texto[...] destinada a la divulgación con una forma portátil."

El libro puede parecer un tema de estudio limitado; en realidad es un fenómeno complejo; si bien se percibe su variedad y la diversidad de los puntos de vista bajo los cuales se lo debe enfocar, también hay que sentir su unidad y la amputación que sufre cuando se sacrifican ciertos de sus aspectos para más bien poner de relieve otros.

El libro se manifiesta en primer lugar como un objeto; producto fabricado, artículo de comercio, objeto de arte. En su calidad de producto fabricado par-

ticipa en la historia de las técnicas y se deben considerar sus soportes, la técnica de escritura, los procedimientos para fabricarlo. El estudio del libro en su aspecto de artículo de comercio abre perspectivas económicas y sociológicas; abarca el dominio de la edición, de la preparación y la difusión de las obras, de los factores que favorecen u obstaculizan dicha difusión, de la organización de los oficios del libro. Como objeto de arte o de colección, el libro puede tener un valor por la belleza de su presentación, su ilustración, su encuadernación.

Todo esto solamente concierne al aspecto exterior del libro; pero antes que nada es texto, ésta es su razón de ser. Durante mucho tiempo fue el medio principal, incluso el único para difundir y conservar las ideas y los conocimientos, participando así en la historia de la civilización y la cultura. Los datos estadísticos sobre su difusión dejan una parte de la información en la sombra, pues se limitan al punto de partida de un circuito. No se pueden sacar conclusiones de las cifras de tiraje de las ediciones, cuando una parte de los ejemplares ha sido destruida por motivos políticos o religiosos, otros han circulado en diferentes manos a través del comercio de reventa, se han podrido en los muelles del Sena o han servido para envolver diferentes mercancías. El destino natural del libro se encuentra entre las manos de sus lectores; solamente el libro leído es un libro completo. Es cuestión de abordar el terreno de la "sociología de la lectura", que se extiende también al pasado mediante el estudio de las antiguas bibliotecas privadas y el de los usos que se hacen del libro y las actitudes con respecto a éste. Las variaciones de su forma y su presentación han conducido a los lectores a

cambiar sus maneras de abordarlo y clasificarlo, cuestiones que algunas investigaciones iconográficas ayudarían a dilucidar.

Compleja y variada, la historia del libro solamente puede ser tratada de manera sumaria en estas páginas, limitándose a algunas generalidades. Ciertas cuestiones sólo son evocadas. Algunos detalles se incluyeron solamente a manera de ejemplos de entre otros.

1

LOS ORÍGENES DEL LIBRO

El libro está ligado a la escritura, pero no con el lenguaje y con el pensamiento. Si bien la escritura ha constituido durante mucho tiempo el principal medio de fijación del lenguaje y de conservación del pensamiento, el desarrollo actual de las técnicas audiovisuales nos recuerda que hay otros; un disco o una cinta magnetofónica no son libros. Por consiguiente, sería conveniente investigar los orígenes de la escritura y seguir su lenta génesis para saber en qué etapa surgió el libro, pero numerosas obras ya han tratado este problema.

Recordemos solamente que la escritura se constituyó entre los milenios LX y IV antes de nuestra era. Podemos considerar como etapa preliminar el arte rupestre de los hombres de la época glacial, en el que la imagen se vuelve poco a poco signo mediante la esquematización. Luego esta imagen-signo evoluciona; de la pictografía nacen todos los antiguos sistemas de escritura: la cuneiforme sumeria, luego la mesopotamia, los jeroglíficos egipcios, los creto-minoicos, los hititas, los caracteres chinos; se trata de la fase de los ideogramas en que las representaciones ya no sugieren solamente objetos sino también ideas abstractas. En una etapa posterior, la escritura se adapta poco a poco al lenguaje hasta llegar a los signos fonéticos que simbolizan sonidos; al comienzo están los sistemas en que cada sonido corresponde a un signo (entre los indí-

genas americanos, por ejemplo), luego los sistemas silábicos, finalmente las escrituras consonánticas que se desarrollan a través del Medio Oriente hasta llegar al alfabeto, en Fenicia, quizá desde el siglo XVI o XV antes de Cristo. En el siglo IX a. C., los griegos adoptan el alfabeto fenicio, le agregan las vocales y ordenan la escritura de izquierda a derecha; de este alfabeto es del que surgieron el alfabeto latino y los alfabetos modernos.

La aparición del libro está vinculada con los soportes de la escritura. El más antiguo parece ser la piedra, desde los pictogramas rupestres hasta las estelas e inscripciones del antiguo Oriente y de la Antigüedad clásica. Por lo demás, se mantuvo la costumbre de hacer inscripciones en piedra, aquellas fórmulas que precisamente se han designado como lapidarias, para conservar el recuerdo de los grandes acontecimientos; el estudio de estos textos, que tienen un valor documental evidente, se llama epigrafía. Pero en ese punto no estamos todavía en el ámbito del libro; las inscripciones monumentales no son nada manejables ni portátiles. Sin duda la madera fue el primer soporte de unos verdaderos libros; las palabras que designan al libro en griego, *biblos,* y en latín, *liber,* tenían el sentido original de *corteza de árbol,* y el carácter que sigue designando al libro en chino lo representa en forma de tablillas de madera o de bambú. Eso significa que, en la memoria colectiva de los pueblos que acuñaron esas palabras, ese material aparece como el primer soporte del libro. Señalemos también las misteriosas tablillas de madera de la isla de Pascua, de fecha difícil de determinar. Otro antiguo soporte del libro, la arcilla, fue empleada en Mesopotamia desde el III milenio antes de nuestra era; se trazaban los caracteres sobre tablillas

de arcilla todavía blandas y húmedas con ayuda de un instrumento triangular; es por ello que la escritura de los sumerios y de los asirios presenta la forma de ángulos (escritura cuneiforme); a continuación las tablillas se cocían en el horno para endurecerlas. Hemos conservado muchos más documentos en arcilla que en madera. En Nippur, en la región de Sumer, se han encontrado tablillas que se remontan al III milenio; 22 000 tablillas que datan del siglo VII a. C. fueron descubiertas en Nínive, donde constituían la biblioteca y los archivos de los reyes de Asiria. Se sabe que existían otras importantes bibliotecas entre los sumerios, los babilonios y los asirios. La fabricación de los libros estaba bien organizada; los templos de Babilonia y Nínive poseían ya talleres de copistas. También los tejidos sirvieron de soporte a la escritura, en particular la seda, sobre la que escribían los chinos con ayuda de un pincel, así como el lienzo, según las indicaciones proporcionadas por algunos escritores latinos. Finalmente, materiales muy diversos también fueron utilizados en tiempos antiguos; los chinos hicieron uso del hueso, el carey, el bronce; los semitas y los griegos también grababan textos breves en conchas marinas o en trozos de cerámica, los *óstraca*; citemos además las hojas de palmera que, secadas y frotadas con aceite, fueron empleadas durante siglos, en particular por los indígenas americanos, o materiales duros como la pizarra, los tabiques, el marfil, el hueso, diferentes metales, etc. Pero los principales soportes del libro antiguo eran el papiro y el pergamino.

El papiro es una planta que crece en las orillas del Nilo y en los marismas de su delta. Se extraía la pulpa de los

tallos en forma de tiras que se acomodaban unas junto a otras formando capas perpendiculares; se humedecía todo junto, se prensaba y se ponía a secar al sol; después se golpeaban las hojas para hacer que las dos capas se adhirieran mejor, se aplicaba una película de cola en su superficie para facilitar la escritura; finalmente, se recortaba en trozos de 15 a 17 cm de altura. Había diferentes calidades de papiro, desde el hierático, reservado a los libros sagrados, hasta el emporético, papiro burdo que servía para empacar mercancías. Para escribir, se utilizaban tallos de caña cortados en sesgo o en punta (cálamos), posteriormente la pluma, generalmente de pájaro. La tinta se fabricaba con negro de humo o con carbón de madera al que se añadía agua y goma con algo de líquido de sepia; también existía una tinta roja a base de sales minerales. La escritura no era jeroglífica, sino una forma más rápida y más fácil, mejor adaptada a este soporte, la *hierática* o escritura sacerdotal, lo que nos recuerda que los talleres de escribas formaban parte de los templos; posteriormente apareció la escritura *demótica*, de forma todavía más simplificada; finalmente, se empleó frecuentemente el griego durante los periodos helenístico y romano y, en el siglo III de nuestra era, apareció el *copto,* con su adaptación de los caracteres griegos para escribir la lengua egipcia.

Los papiros más antiguos datan de mediados del III milenio, pero ciertos jeroglíficos hacen pensar que su empleo era más antiguo. El papiro siguió siendo el soporte esencial del libro en Egipto y se extendió en el mundo griego y en el imperio romano; sobrevivió hasta los siglos X u XI de nuestra era, cuando ya casi no era empleado sino por parte de la cancillería eclesiástica romana. Los papiros que nos han llegado no representan más que una ínfima parte de los que existieron. Casi todos provienen de Egipto, don-

de las condiciones climáticas facilitaron su conservación; hubo que esperar a 1962 para que fuera encontrado un papiro en el suelo de Grecia; en cuanto a los de Herculano, quedaron carbonizados y no hay que hacerse ilusiones de poder sacar gran cosa de ellos. El libro de papiro se presentaba bajo la forma de un rollo constituido por hojas pegadas unas a continuación de otras, frecuentemente hasta sumar veinte. La longitud promedio de un rollo era de 6 a 10 m, pero el papiro Harris (crónica del reino de Ramsés III) rebasa los 40 m y la literatura bizantina menciona papiros de unos cien metros de largo. El libro se desenrollaba horizontalmente; se lo dividía en columnas verticales y casi siempre se escribía de un solo lado, aquel en que las fibras estaban dispuestas horizontalmente. El título se encontraba al final, a veces en el interior, o incluso en una etiqueta que colgaba del cilindro enrollador. La mayor parte de los libros en papiro que nos quedan del antiguo Egipto fueron encontrados en tumbas; junto a los cuerpos de los muertos se depositaban textos sagrados, plegarias para proteger las peregrinaciones de las almas de los difuntos: ése es el origen del *Libro de los muertos,* conocido desde principios del II milenio. Este texto, que se volvió tradicional, era fabricado en serie por algunos sacerdotes; se dotaba de más o menos ilustraciones a los ejemplares según el rango de los difuntos a los que estaba destinado. El tráfico del libro de los muertos es el principal vestigio que hayamos conservado de un comercio del libro en Egipto.

El cuero y la piel de diferentes animales también son soportes antiguos de la escritura, tanto en el Oriente como entre los griegos, pero el pergamino

es algo muy especial. Su invención legendaria se atribuye a Eumenes II rey de Pérgamo en Asia Menor, quien quería librarse del monopolio egipcio del papiro. Lo que es seguro es que, hacia el siglo III a. C., se empezó a someter las pieles de animales a un tratamiento destinado a hacerlas más aptas para servir de soporte a la escritura, y que Pérgamo fue sin duda un centro importante de fabricación de este nuevo material al que en latín se llamaba *pergamineum,* de donde se derivó la palabra *pergamino.* Se utilizaban pieles de carnero, de ternera, de cabra, de chivo, incluso de asno o antílope, y se las sometía a una preparación cuyas modalidades cambiaron poco hasta la Edad Media.

Las pieles eran lavadas, secadas, bojadas, estiradas en el suelo, con el pelo hacia abajo, untadas con cal viva del lado de la carne; después se pelaba el lado del pelo y se apilaban las pieles dentro de un barril lleno de cal; finalmente, se las lavaba, se las ponía a secar extendidas, se las adelgazaba, se las pulía y se las recortaba del tamaño deseado. El pergamino era al mismo tiempo un material más sólido y más flexible que el papiro y permitía raspar y borrar. No obstante, su empleo se generalizó lentamente y no fue hasta el siglo IV de nuestra era cuando suplantó completamente al papiro en la fabricación de los libros. Su precio seguía siendo alto a causa de la relativa escasez de la materia prima, y también debido al costo de la mano de obra y del tiempo que exigía su preparación.

2

EL LIBRO EN LA ANTIGÜEDAD GRECORROMANA

I. LAS CONDICIONES GENERALES

Para comprender el libro antiguo hay que liberarse de las concepciones modernas acerca de la edición. Cada libro era en ese entonces una entidad, pues no existía un método para componer a voluntad un gran número de ejemplares idénticos. Esto plantea el problema de la transmisión de unos textos sujetos a variantes textuales que diferenciaban las diversas copias de una obra. Estas variantes textuales podían ser resultado de errores de los escribas o de correcciones que el autor hacía a su texto entre varias copias.

El rollo de papiro, forma tradicional del libro antiguo, era llamado *volumen* en latín. Entre el siglo II y el IV de nuestra era fue suplantado paulatinamente por el *codex*, hecho de folios encartados y doblados para formar cuadernos unidos unos con otros. Desde esta época el libro ha conservado siempre esta forma; pero las palabras *volumen* y *códice* reciben en nuestra lengua sentidos que difieren de los originales. Se trata de una mutación capital en la historia del libro, quizá más importante que la que le hará sufrir Gutenberg, puesto que afectaba la forma del libro y obligaba al lector a cambiar comple-

tamente su actitud física. La consulta de un *volumen* no era nada práctica; había que desenrollarlo lateralmente frente a uno y era difícil trasladarse de una a otra parte del texto. Era estorboso y tenía que ser sujetado con las dos manos, cosa que no permitía tomar notas de lectura como se haría tiempo después.

Se ha asociado frecuentemente esta transformación con el progresivo remplazo del papiro por el pergamino, la cual estaba teniendo lugar en la misma época. El *codex* era poco apropiado para el papiro, que era bastante quebradizo y no podía ser utilizado para escribir más que por una sola cara. El precio de los materiales también pudo ser determinante; el papiro resultaba más caro que el pergamino y se producía en una zona limitada, Egipto. También sabemos que los romanos utilizaban tablillas de madera untadas de cera de la misma manera en que nosotros utilizamos los pizarrones; llegaba a suceder que estas tablillas fueran unidas de dos en dos o en mayor número (*polyptychon*), forma que habría podido servir de inspiración para el *codex*. La solidez y flexibilidad del pergamino hacían posible que se le diera una forma más práctica y más manejable; constituía una forma portátil de libro, muy apropiada para los servidores del culto, los magistrados, los funcionarios, los viajeros, los alumnos. También tuvo consecuencias sobre la disposición del texto en las páginas con cuatro márgenes que permitían desarrollar comentarios y escolios.

Los derechos de autor y de editor eran desconocidos en la Antigüedad. Todo escritor podía confiar la reproducción de su texto a varios editores simultáneamente. Todo poseedor de un libro podía mandarlo copiar cuando quisiera e incluso hacerle añadidos y modificaciones. “Una vez que diste a la luz un volumen de poesía, perdiste todo derecho sobre ella;

una vez que se ha publicado un discurso, es algo que pertenece a todo mundo", escribía Símaco a Ausonio, en el siglo IV. No había honorarios para los autores. Los editores obtenían dinero de las obras de aquéllos. Los autores recibían gloria y fama: "He ahí la obra que da fortuna a los Sosios, la obra que atraviesa incluso los mares y hace vivir al autor en la posteridad", escribía Horacio.

La censura, que ha pesado sobre toda la historia del libro, ya existía. Sabemos por Diógenes Laercio que las obras de Protágoras fueron quemadas en el 411 a. C. en una plaza de Atenas; Augusto exilió al poeta Cornelio Galo; Calígula pensó incluso en destruir los poemas de Homero y poco faltó para que hiciera retirar de las bibliotecas los escritos y los retratos de Virgilio y Tito Livio. Las persecuciones contra los cristianos también se dirigieron contra sus libros; un edicto de Diocleciano, promulgado en el 303, ordenaba que se los quemara; algunos años después, Constantino perseguía al hereje Arrio hasta en sus escritos; también fueron destruidas algunas obras de Porfirio.

II. EL LIBRO EN LA GRECIA CLÁSICA

Las informaciones sobre el libro en la Grecia clásica son escasas y fragmentarias. Si bien se está de acuerdo en pensar que el libro existía ya en la época homérica, tan sólo comenzamos a ver representaciones de *volumina* en la cara externa de los vasos áticos de los siglos VI y V a. C. En los periodos clásico y helenístico, no podría haberse dado un comercio del li-

bro en el sentido actual del término; no obstante, varios textos de los siglos V y IV a. C. (de Éupolis, Aristófanes, Platón, Jenofonte) permiten saber que en Atenas había libros en venta y lugares determinados para realizar las transacciones.

Fue en la época helenística cuando se desarrolló la difusión del libro, como lo atestigua la fundación de grandes bibliotecas. La de Alejandría fue creada por los dos primeros Tolomeos (325-246) con el apoyo del ateniense Demetrio de Fálero. En realidad había dos bibliotecas; la más importante formaba parte del *Museion,* centro de cultura griega y residencia para sabios, la cual había sido constituida sobre el modelo de la Escuela peripatética de Atenas; ésta habría concentrado más de 500 000 volúmenes; la segunda, anexa al templo de Serapis, el llamado *Serapeion,* habría reunido unos 43 000. El *Museion* fue destruido en el 47 a. C., en el momento de la toma de Alejandría. En compensación, Antonio y Cleopatra hicieron transportar al *Serapeion* la biblioteca de los Atálidas; esta biblioteca, fundada en Pérgamo por Átalo I (241-197) y desarrollada por Eumenes II (197-159), comprendía 200 000 volúmenes. El propio *Serapeion* fue destruido por los cristianos en el 391 d. C.

Estas bibliotecas han desempeñado un papel capital en la transmisión de los textos. Albergaban talleres de copistas, tanto para sus propias necesidades como para la difusión comercial. En estos centros, se daba forma a un ejemplar único de cada obra literaria, a partir del cual se sacaba un *arquetipo.* Éste servía de modelo para las copias que se distribuían; como éstas a su vez eran objeto de copias, difundían los textos por el mundo mediterráneo. Después de la destrucción de la biblioteca de Alejandría, la que estaba

en el *Ptolemaion* de Atenas se convirtió en el gran centro de difusión de los textos.

III. EL LIBRO EN ROMA Y EN SU IMPERIO

Estamos mejor informados sobre el comercio del libro en Roma, ya que varios autores latinos han hablado de la salida comercial de sus obras y mencionado a sus editores. Sin embargo, no sabemos si se trataba de verdaderos editores que vivían solamente de la venta de las obras y se carece de testimonios anteriores al siglo I antes de nuestra era. No obstante, el comercio del libro seguramente ya existía en Roma en fecha anterior, introducido sin duda por inmigrantes griegos que empleaban esclavos copistas para reproducir los clásicos atenienses. La edición propiamente dicha apareció cuando se desarrolló la literatura latina. Los autores tenían la costumbre de reunir a su alrededor amigos para leerles sus obras; pero este procedimiento de difusión era restringido y ya no bastaba para mantener el contacto con un público que se hacía más numeroso y se dispersaba a medida que el Imperio romano se extendía. Se conoce el nombre de varios editores: Ático fue el de Cicerón y uno de sus principales corresponsales; también publicó las obras de Demóstenes y Platón; los hermanos Sosios fueron los editores de Horacio. Polio Valeriano fue el de Marcial, y Trifón el de Quintiliano.

Se desconoce la amplitud de estas ediciones, pero podemos sospechar su importancia. Cuando los escritores latinos afirman con seguridad que sus

obras son conocidas por todo el universo, no es necesario ver solamente en ello orgullo y jactancia, sino también la señal de la eficacia de un comercio capaz de distribuir sus escritos en todo el Imperio romano. Horacio sabe que sus obras atravesarán los mares y que se las leerá en Útica, en África, así como en Ilerda, en España. Ovidio se consuela de su exilio al comprobar que es el poeta más leído de su tiempo. Plinio el Joven se muestra sorprendido y feliz de enterarse de que hay libreros en Lyon y que venden sus obras; también le escribe a un joven poeta que, si se decidiera a publicar sus versos, podrían citarlos los hombres y se extenderían por dondequiera que resuena la lengua latina.

El desarrollo de las bibliotecas también manifiesta la expansión del libro. A principios del Imperio, existían colecciones privadas de varios miles de rollos: la de Epafrodito comprendía 30 000 y la de Samónico alcanzaba los 60 000. En su *Tratado de la tranquilidad del alma,* Séneca se burló del exceso que hace del libro un objeto de lujo y ornamento. También aparecen las bibliotecas públicas; César había decidido fundar una en Roma, pero fue Asinio Polión el que realizó el proyecto en el 39 a. C. Roma contará con 28 bibliotecas públicas en el año 377. También se conocen las bibliotecas municipales en diferentes provincias del Imperio; era famosa la que fundó en Atenas el emperador Adriano.

La importancia de estas bibliotecas da testimonio de la pobreza de nuestra herencia clásica y los textos que hemos conservado no dan una idea muy cabal de la actividad literaria en la Antigüedad grecorromana. No nos ha llegado ningún manuscrito contemporáneo de un autor antiguo; la copia más antigua que se

conserva de un texto está separada de su fecha de composición por siglos, a veces por más de un milenio, y tan sólo conocemos a los autores antiguos a través de copias de copias. Lo que nos queda no representa más que una minúscula proporción de lo que existía: en el *Banquete de los sofistas* de Ateneo, escritor alejandrino del siglo III de nuestra era, se encuentran citas de 1 500 obras perdidas. Estobeo, compilador griego del siglo V, hace 1 430 citas textuales en su *Antología*; 1 115 provienen de obras desaparecidas. Sabemos que Esquilo había compuesto 70 tragedias y Sófocles 123; no nos quedan más que 7 de cada uno de ellos, así como no quedan más que 17 de las 92 tragedias de Eurípides y 11 de las 40 comedias de Aristófanes. Encontramos las mismas lagunas en la literatura latina. Nos faltan varios libros de las grandes obras de Tácito y Tito Livio y desapareció la obra histórica más importante de Salustio; nos queda poco de las 74 obras de Varrón, quien pasaba por ser uno de los más grandes sabios de su tiempo. Es cierto que las investigaciones arqueológicas emprendidas desde hace un siglo han sacado a la luz unos 30 000 papiros, pero una gran parte de ellos no son más que documentos privados, por lo demás preciosos para conocer la vida cotidiana del Egipto grecorromano. Por consiguiente, no podemos esperar de los descubrimientos arqueológicos más que fragmentos de obras literarias desaparecidas; se dieron, no obstante, algunos descubrimientos excepcionales, como el de la *Constitución de Atenas* de Aristóteles, en 1891, y el de los *Rollos del mar Muerto,* en 1947-1949.

3

EL LIBRO EN LA EDAD MEDIA

I. EL FINAL DE LA ANTIGÜEDAD Y EL LIBRO EN BIZANCIO

1. *El final de la Antigüedad*. La caída del Imperio romano podía acarrear la desaparición de la cultura antigua, pero el desarrollo del cristianismo y la supervivencia del Imperio en Oriente la salvaguardaron en parte.

Los cristianos necesitaban libros. Existían colecciones cristianas antes de las invasiones, constituidas por textos de las Sagradas Escrituras, libros litúrgicos y escritos de los Padres de la Iglesia. La más célebre era la de Cesárea, fundada por Orígenes a principios del siglo III; también se concentraban libros en las comunidades monásticas que se habían formado en Egipto; pero las bibliotecas cristianas fueron diezmadas en el momento de la persecución de Diocleciano (303-304). El papel de las bibliotecas monásticas en los tiempos de las invasiones está simbolizado por el *Vivarium,* fundado en Calabria por Casiodoro hacia 540; este monasterio era una especie de academia cristiana en que los monjes servían a Dios mediante la lectura y haciendo copias de textos, de las que no estaban excluidos los autores profanos. En el siglo IV, el papa Dámaso constituyó una biblioteca en Roma y, en el siglo siguiente, las cartas de Sidonio Apolinar nos informan que en la Galia había ricas bibliotecas.

Las bibliotecas se multiplicaban también en el Imperio romano de Oriente. En 330, Constantino trasladaba su capital a Constantinopla; al fundar allí la Academia, estaba reconstituyendo un centro de depósito y difusión de textos, similar a como lo habían sido los de Alejandría y Atenas. Quemada con sus 120 000 volúmenes en 477 durante la rebelión de Basílico, esta biblioteca fue restablecida posteriormente y habría de subsistir parcialmente en 1453. Ricas en textos religiosos, las bibliotecas monásticas también desempeñaron en relación con la literatura griega un papel de conservación y transmisión comparable al de las abadías de Occidente para la literatura latina. Las más famosas eran las del *Stoudion* en Bizancio, las del puñado de monasterios de la península de Monte Atos, la del monasterio de Santa Catarina, cerca del Sinaí. Estas bibliotecas fueron una mina de descubrimientos para los coleccionistas del Renacimiento y para los investigadores del siglo pasado; justamente en Santa Catarina del Sinaí fue encontrado en 1844 el famoso *Codex Sinaiticus,* manuscrito del siglo IV que contiene importantes fragmentos del Antiguo Testamento y la totalidad del Nuevo Testamento. El gran sitio que en la civilización bizantina ocuparon los estudios acarreó un próspero comercio del libro y la constitución de ricas bibliotecas privadas; por ejemplo, el patriarca Focio (c. 820-c. 895), conocido por sus altercados con Roma, poseía una muy hermosa biblioteca; de ésta sacó incluso la esencia de una antología, el *Myrobiblion.* Todas estas bibliotecas fueron dispersadas y el comercio del libro arruinado en varias ocasiones, como en la época de la disputa de los iconoclastas (730-843), durante el saqueo de Constantinopla por

parte de los cruzados (1204) y durante el establecimiento de los reyes francos en el Imperio bizantino, así como con la toma de Constantinopla por parte de los turcos (1453), hecho que marcaba el final del Imperio y del libro bizantinos.

2. *El libro en Bizancio.* La miniatura bizantina ejerció en la Edad Media una amplia influencia en los países eslavos e incluso en Europa occidental. La conservación de los manuscritos bizantinos es menos buena que la de sus contemporáneos en Occidente. Si bien la inspiración de éstos se mostraba superior, su técnica es pésima: colores aplicados sobre el pergamino sin preparación o incluso directamente sobre fondos dorados, etc. A pesar de la costumbre de utilizar prototipos y modelos para la composición de los manuscritos bizantinos, se prefiere acomodarlos cronológicamente; una clasificación por familias resultaría obstaculizada por la frecuente imposibilidad de remontarse de la réplica al modelo; daría la impresión errónea de que el arte bizantino se repitió indefinidamente y no tomaría en cuenta la evolución del estilo.

El periodo llamado prebizantino se extiende a lo largo de los siglos IV y V; la miniatura pertenece todavía al arte helenístico y romano. Una primera edad de oro del manuscrito bizantino se sitúa en el siglo VI, en la época de Justiniano. Después del eclipse artístico provocado por la crisis iconoclasta, la miniatura conoció una segunda edad de oro bajo los emperadores macedonios y la dinastía de los Comnenos. Entre el saqueo de Constantinopla por parte de los cruzados (1204) y la toma de la ciudad por parte de los turcos (1453), la miniatura entra en decadencia y ya no produce más que obras secundarias. Varios centros ori-

ginales de cultivo de ese arte se desarrollaron en los límites del Imperio bizantino, en Armenia, en Rusia, en Bulgaria y en Serbia.

II. EL PERIODO MONÁSTICO

1. *El movimiento cultural.* Si bien fueron los cristianos quienes quemaron la biblioteca de Alejandría, aun así fueron los monjes quienes transmitieron una parte importante de la cultura clásica. Las antiguas reglas monásticas, como la de Jean Cassien (hacia 400) o de san Cesáreo de Arles (513), ya recomendaban a los religiosos la lectura. Hay que subrayar también el papel de los misioneros celtas. El cristianismo, llegado a Irlanda desde el continente, toma ahí rápidamente un acentuado matiz local; entre 430 y 460, san Patricio concluye la conversión del país. En el siglo siguiente, los monjes irlandeses son los que van a evangelizar el continente; san Colombano funda allí algunos monasterios: Luxeuil en Francia, Bobbio en Italia; sus sucesores establecen otros en Francia, Saint-Riquier, Saint-Valéry, Saint-Wandrille, así como una ermita en Saint-Gall, en Suiza, la cual se convertirá en una famosa abadía. Los misioneros ingleses también surcan Europa: san Bonifacio (680- 755) restaura la iglesia de los francos, evangeliza Alemania y establece allí varios monasterios, como el de Fulda. No podemos describir aquí la expansión que tuvieron las órdenes monásticas en Europa, ni tampoco citar todas las abadías que tuvieron un renombrado taller de copistas.

La orden benedictina habría de ampliar este movimiento cultural. San Benito de Nursia funda en 529

el monasterio del Monte Casino, en el centro de Italia. La regla que redacta se extiende rápidamente en Occidente, tomando el lugar de las que ya estaban vigentes. Ésta reparte el tiempo del monje entre la plegaria, el trabajo intelectual y el trabajo manual; como el trabajo intelectual requiere de la lectura, una parte del trabajo manual debe satisfacer las necesidades de ésta. Por ello, numerosos monasterios contaban con un *scriptorium,* lugar reservado para la copia y la decoración de los manuscritos, que había seguido el ejemplo del *Vivarium* de Casiodoro. En apego al espíritu de los fundadores de órdenes, esta actividad tenía en especial por objeto la literatura religiosa, pero los monjes se interesaron también en los textos profanos: el latín era la lengua de la Iglesia y todo clérigo debía tener un conocimiento suficiente de este idioma; así que los monjes hacían copias de los autores de la Antigüedad menos por el texto que por la lengua, con el fin de aprender el latín y de practicarlo mejor. La conservación de esa literatura puede ser también un testimonio del prestigio que todavía ejercía sobre algunos espíritus contrariados por la rudeza de la época.

Al proponerse restituir el Imperio romano, Carlomagno provocó el despertar de los estudios y el restablecimiento de la civilización antigua con apego al espíritu cristiano; a esto es a lo que se ha llamado el *Renacimiento carolingio.* En su corte de Aquisgrán,* concentró a los mejores espíritus de Europa. El monje inglés Alcuino organizó la escuela del palacio, concebida para formar a los servidores del Estado, y contribuyó a reunir manuscritos para consti-

* Su nombre actual es Aix-la-Chapelle en francés y Aachen en alemán. [T.]

tuir la biblioteca del palacio, biblioteca que fue dispersada a la muerte del emperador. Los sabios vinculados con el palacio también tenían la misión de corregir textos y editar autores clásicos, al igual que se hacía diez siglos antes en Alejandría. Al mismo tiempo se desarrollaban los talleres monásticos (Corbie, Saint-Riquier, Tours) y los copistas reproducían las obras de los autores antiguos y sagrados.

En Alemania, este movimiento artístico y literario será continuado en el siglo X por los tres primeros Otones; se desarrolla una actividad intelectual intensa en los monasterios de Korvey, Fulda, Reichenau, San Emmeran de Ratisbona, Lorsch, Echternach, San Maximino de Tréveris. Entre los demás *scriptoria* importantes de la época podemos citar los de Bobbio, Verona, Benevento y el del Monte Casino en Italia, los de Canterbury, Durham, Winchester y York en Inglaterra, los de Silos y Ripoll en Cataluña. En Francia, las invasiones normandas de los siglos IX y XI arruinaron numerosas abadías en el norte y cerca de las costas: Saint-Martin de Tours, Saint-Wandrille, Saint-Riquier, Saint-Vaast de Arras, Saint-Amand, Saint-Bertin. Estos monasterios se reconstruyeron posteriormente, en tanto que se iban creando nuevos centros como Cluny (910) que habría de desempeñar un papel considerable.

2. *Los talleres monásticos.* El *scriptorium* era el taller en que se escribían, decoraban y encuadernaban los libros; estaba vinculado con un monasterio o con una iglesia. Algunos escribas trabajaron también, en los siglos VIII y IX, en los palacios reales o para grandes personajes, pero de manera intermitente; quizá hayan subsistido también en Italia algunos copistas ais-

lados. Los *scriptoria* eran numerosos, pero de importancia y de dimensiones variables. Como los manuscritos medievales no tenían información sobre su procedencia, su atribución a uno u otro *scriptorium* se basa en datos de difícil apreciación y que no proporcionan frecuentemente más que probabilidades.

La fabricación de los libros se llevaba a cabo bajo la dirección de un monje experimentado, el *armarius*; éste se encargaba del abastecimiento de materiales para el taller, repartía y dirigía el trabajo, supervisaba su ejecución. A esta responsabilidad se agregaba con frecuencia la de bibliotecario, garantizando la custodia de los libros y supervisando la comunicación.

En el *Scriptorium* se escribía generalmente con plumas de ave; para evitar los manchones que éstas producían, se colocaba el pergamino sobre un pupitre inclinado, de tal manera que la pluma fuera sujetada en posición oblicua. No se escribía sobre volúmenes ya encuadernados, sino sobre cuadernos separados que se reunían al final del trabajo. Antes de copiar, el escriba delimitaba sobre la página el marco en que inscribía el texto, dejando libres los márgenes y los espacios reservados a los títulos y a las ilustraciones; incluso a veces trazaba rayas para guiar la escritura.

El *Scriptorium* tenía que ser constantemente abastecido de pergamino. Como era escaso y caro, las pieles eran un regalo apreciado en las abadías; algunos príncipes les daban incluso bosques abundantes en animales de caza para proveerlas de una reserva de pieles viviente. A veces los monjes raspaban algunos pergaminos ya escritos, más por penuria y economía que para hacer desaparecer textos antiguos. Ciertos procedimientos químicos hacen posible ahora revivir la primera escritura de esos *palimpsestos,* pero

la utilización de procedimientos ópticos es menos dañina para la conservación de los soportes de la escritura.

Los copistas pertenecían a la comunidad monástica. A veces se sumaban a ésta algunos monjes en estancia temporal, llamados a causa de su competencia o, por el contrario, llegados para perfeccionarse en un taller famoso o bien, simplemente, para hacer una nueva copia de un texto que hacía falta en su monasterio. El *scriptorium* no necesariamente empleaba a los mismos monjes de manera permanente; en algunos casos, la mayor parte de los miembros de la comunidad se turnaban en esa tarea. El trabajo del copista tenía un carácter religioso: la realización de un libro era una buena obra, pues mediante su lectura permitía la edificación de quienes estaban al servicio de Dios; el aspecto rudo y penoso del trabajo proporcionaba algunos méritos.

El trabajo se efectuaba mediante transcripción y copia del texto. No obstante, las obras originales más bien se dictaban a un notario que las registraba sobre tablillas de cera; a continuación, los copistas del *scriptorium* las pasaban en limpio sobre pergamino. Esta etapa intermedia servía de borrador y permitía que eventualmente se hicieran correcciones; también explica la rareza de los manuscritos autógrafos de esa época. La ejecución de un manuscrito podía ser obra de un solo copista o era resultado de un trabajo colectivo; los cuadernos se distribuían entonces entre tres o cuatro copistas, con más frecuencia en aquellos casos en que se quería ver rápidamente terminado un libro. En otros casos no se hacía una repartición preliminar del texto y los copistas se turnaban para continuar el trabajo. La decoración del manuscrito la hacía el propio copista que había hecho la ca-

ligrafía cuando se trataba de pintar mayúsculas poco complicadas, o por otro más especializado si la presentación exigía iniciales hermosas y miniaturas. La encuadernación, que consistía en agrupar los cuadernos y darles una cubierta, se hacía generalmente en el *scriptorium.* La duración del trabajo variaba según la rapidez de los escribas, su número y la calidad que el manuscrito requería. Algunos manuscritos fueron escritos en algunos días, otros a lo largo de varios años, pero se estima que la ejecución de un manuscrito de dimensiones promedio por parte de un solo copista requería de tres a cuatro meses. Finalmente, el jefe de taller u otro monje experimentado procedía a la revisión; ésta consistía ya sea simplemente en releer el texto para eliminar las fallas evidentes que presentara, ya en cotejar la copia con el ejemplar que sirvió de modelo para asegurarse de la fidelidad de la transcripción, ya en confrontarla con un ejemplar distinto del utilizado y considerado como de mejor calidad. Los manuscritos por copiar se tomaban a menudo en préstamo de otro monasterio, pero también se hacían nuevas copias de obras que ya se encontraban en el mismo lugar, ya sea porque se tuviera necesidad de más ejemplares, ya porque se hubiera recibido del exterior el encargo de hacerlo. El *scriptorium* también fungía de secretaría en los monasterios; por lo tanto, allí se redactaban actas, documentos oficiales, correspondencia, etc. De ese modo el *scriptorium,* la biblioteca y el archivo de los documentos a menudo estaban conectados y era el *armarius* el que concentraba la responsabilidad de los tres.

Cada taller trabajaba para la biblioteca de su propio monasterio, pero podía recibir del exterior encargos, ya sea de príncipes o de grandes personajes, ya de otras abadías. De ese modo, los mejores talle-

res monásticos, en razón de la calidad de su técnica caligráfica o de iluminación de manuscritos, desempeñaron un papel comparable al de una editorial (Saint-Martin de Tours, Saint-Denis, Saint-Gall, Reichenau, Echternach, San Maximino de Tréveris) como proveedores oficiales de los príncipes, de las iglesias y los monasterios.

3. *La escritura.* Durante este periodo, la escritura cambió desde la versal cuadrada de la Antigüedad hasta casi convertirse en la gótica. Los tres principales tipos de escritura en ese entonces son la mayúscula, la cursiva y la minúscula. La versal cuadrada, de origen lapidario, dejó de ser utilizada en todo el texto después del siglo V. Más extendida, la versal rústica está caracterizada por el alargamiento de los trazos verticales en detrimento de los horizontales. Tanto una como la otra terminaron por no ser utilizadas ya más que en los títulos. El término de uncial se aplicaba en sentido propio a las letras de apertura de capítulo que medían una onza;* hoy en día califica a un alfabeto versal retocado en el que la soltura curvilínea ha tomado el lugar de la rigidez angulosa; después del siglo VII, también encontró lugar en los títulos. La cursiva era la escritura rápida reservada para la redacción de las actas, los diplomas, las cartas y los documentos oficiales; invade el libro en la época merovingia, pero al penetrar en este nuevo terreno se regularizó y se acercó a la minúscula; los tipos más conocidos son los de Luxeuil y de Corbie. La principal característica de la minúscula es que ya no se inscribe entre dos líneas, sino entre cuatro; es decir, que el cuerpo de la letra puede ser rebasado por encima por su trazo vertical o lanza, y por abajo por su cola. En el siglo VI, toma la delan-

* *Uncia,* en latín. Esta palabra designaba no solamente una unidad de peso (la doceava parte de una libra u "onza"), sino también una unidad de medida: la doceava parte de un pie, es decir, una pulgada. [T.]

tera sobre las demás escrituras, quedando a veces cerca de la uncial (se la llama en ese caso semiuncial).

Se habían desarrollado escrituras nacionales, pero la minúscula carolingia se presenta como un factor de unificación. Esta escritura surgió de una asimilación de la semiuncial con la semicursiva, tomando la nitidez y regularidad de una y la agilidad y soltura de la otra. Nacida hacia 800, en el *scriptorium* de Corbie, se extendió rápidamente. La escritura romana a la que regresarán los humanistas y después los impresores de los siglos XV y XVI, surgió directamente de la minúscula carolingia.

Para ganar tiempo y espacio, los copistas frecuentemente utilizaban abreviaturas. Existían varios tipos de éstas: abreviaturas por suspensión, abreviaturas por contracción, etc. Posteriormente, se llega a crear un sistema coherente de signos convencionales: un trazo encima de una letra para indicar que una palabra está abreviada, etc. Empleadas también por los primeros impresores, estas abreviaturas hacen difícil la lectura de los textos antiguos.

4. *La decoración*. La reputación de los manuscritos medievales proviene sobre todo de su decoración, a tal grado que a veces hace olvidar sus demás aspectos. Estos manuscritos, es cierto, tienen una importancia artística capital, pues de la pintura de la alta Edad Media casi no subsiste nada más que su ilustración. Ésta no siempre es original; los escribas que hacían una nueva copia del texto de manuscritos antiguos también podían reproducir sus imágenes. Se llegó también a dar el caso de que la pintura de los manuscritos tomara prestados sus modelos de las demás artes, pero con mayor frecuencia es ésta la que se los proporciona a la pintura al fresco, al mosaico, al vitral, a la tapicería, al esmalte e incluso a la escultura monumental. Su técnica puede parecer rudimentaria y dar la impresión de que carece de perspectiva, pero

las torpezas que creemos discernir en ella se explican mediante un enfoque y un sentido de las proporciones diferentes de los nuestros. El artista medieval tenía enfrente la tarea de decorar un plano y no trataba de introducir profundidad en éste mediante ningún artificio. Además, captaba la realidad de los personajes y no su apariencia; los representaba de acuerdo con la idea que se formaba de ellos y no vacilaba en jerarquizarlos espiritualmente mediante una deformación voluntaria de las proporciones.

La inicial ornamentada ocupa un lugar primordial en la decoración de los manuscritos de la alta Edad Media. Tiene un significado profundo que no responde solamente a una necesidad de decoración, sino que expresa también el carácter sagrado de la palabra, su significado, cuyo sentido captaban más que nosotros las personas de la Edad Media. La forma misma de la inicial sugiere al ilustrador una figura que a menudo toma apariencia humana; la T inicial del canon de la misa se convierte en Cristo crucificado, las Ies se convierten en santos con forma de estatuas-columnas. Otras letras encorvan y doblegan el cuerpo humano, manifiestan la imaginación o la fantasía de los ilustradores. También con frecuencia las iniciales toman formas de animales (salterio de Corbie, siglo IX). Al final de la época romana, la inicial ornamentada evoluciona hacia la letra historiada que alcanzará su pleno desarrollo en los siglos góticos. Esta forma de letra ya no transforma a la letra en un motivo decorativo y simbólico; convertida de nuevo en ella misma, la letra se conforma con funcionar de marco para una imagen.

En los tiempos merovingios, la decoración del manuscrito continúa siendo pobre; la ornamentación prevalece sobre la ilustración, se limita frecuente-

mente a las iniciales y a algunos elementos marginales y son raros los manuscritos hermosos (*Misal de Gellone*). En Irlanda es donde hay que buscar un arte original; caracterizado por la costumbre de trabajar el metal, se manifiesta en los manuscritos mediante una decoración esencialmente geométrica, cuyo elemento principal son los entrelazados (*Evangeliario de Durrow, Libro de Kells*). En sus peregrinaciones, los monjes irlandeses trasladaron su arte hacia los anglosajones (*Evangeliario de Lindisfarne*), luego hacia el continente (*Evangeliario de Saint-Gall, Leccionario de Luxeuil*).

El renacimiento carolingio se manifiesta con resplandor en la decoración de los manuscritos. El propio Carlomagno, Luis el Piadoso, Carlos el Calvo son amantes de los libros hermosos. Los más preciados están lujosamente ornamentados, escritos con letras de oro o de plata sobre un pergamino teñido de púrpura (*Evangeliario de Saint-Riquier*).

La clasificación de la producción en escuelas regionales es cómoda, pero aproximada. Citemos a la escuela de la Turena (Fleury-sur-Loire, Saint-Martin de Tours, Marmoutiers), la de Saint-Denis, la de Reims cuyo principal *scriptorium* era el de Hautvillers, y la de Metz. Había finalmente una escuela del Rin cuyo centro era Tréveris más que Aquisgrán, y Saint-Gall en la región del Rin inferior donde la influencia irlandesa estaba muy viva.

Después de la época carolingia, los centros artísticos se desplazan fuera de Francia, donde muchos *scriptoria* son destruidos por las invasiones normandas, hacia la Alemania de los tres primeros Otones. A excepción de Fulda, la mayor parte de los talleres se concentra en las regiones del Rin y el Danubio.

Se distinguen cuatro escuelas renanas. La de Reichenau que tomó el antiguo lugar de Saint-Gall, la escuela moselana cuyos principales centros eran San Maximino de Tréveris y San Willibrord de Echternach, la escuela de la Renania media (Alsacia, Palatinado) cuya obra más famosa, el *Hortus deliciarum*, fue destruida en 1870, y la escuela de Suabia. También se conocen dos escuelas danubianas, la de Ratisbona y la de Salzburgo.

En Francia, las abadías vuelven a levantarse después de las invasiones normandas. Los *scriptoria* tienen una producción variada, marcada por diversas influencias exteriores. Se distingue una aportación inglesa en las abadías del norte (Saint-Bertin de Saint-Omer, Saint-Vaast de Arras, Anchin, Marchiennes), que está dominado por la originalidad y la fecundidad de los artistas de Saint-Amand, así como en las de Normandía. La aportación alemana es perceptible en las abadías del este, de Saint-Vannes a Cluny. La influencia mediterránea marca la producción de las abadías del sur (Albi, Saint-Sever, Tolosa) y alcanza incluso el centro (Limoges).

En la miniatura española se encuentran los mismos elementos decorativos que en la arquitectura mozárabe: arquerías en forma de herradura, inscripciones en caracteres cúficos, animales exóticos, etc. Este arte se manifiesta de modo excelente en los manuscritos que reproducen los comentarios del monje asturiano Beatus sobre el Apocalipsis, ejecutados del siglo X al XII. En Italia central y meridional, la huella bizantina es la que deja su marca en la decoración de los manuscritos. Los códices con ilustraciones siguen siendo raros y las decoraciones más originales se encuentran en los *rollos de Exultet* que utilizaba el diácono durante la noche de Pascua; el *scriptorium* principal era el de Monte Casino. Los principales centros de creación de miniaturas en la Inglaterra romana son los *scriptoria* de Winchester, San Albano cerca de Londres, Canterbury, Bury Saint Edmunds y Peterborough, donde se realizaron hermosas Biblias, salterios, apocalipsis. Desde la conquista de Inglaterra por parte de los normandos, los vínculos con el

continente se habían estrechado; la influencia inglesa, por ejemplo, está muy viva en los *scriptoria* borgoñones, especialmente en Cîteaux con san Étienne Harding, en tanto que el más famoso miniaturista inglés del siglo XIII será el francés Mathieu Paris, quien fuera director del *scriptorium* de San Albano.

La miniatura románica presenta en el dibujo la misma estilización que vemos en la escultura contemporánea. Los fondos están hechos de oro, los colores son asentados a todo lo ancho. Los tintes son más francos que en la época carolingia, pero siguen estando más matizados que en la época gótica. No todas las iniciales están ornamentadas; muchas solamente son trazadas con un cuerpo más espeso con una tinta de color. La alternancia de iniciales verdes, rojas y azules señala frecuentemente a un manuscrito románico.

La encuadernación no es más que un elemento exterior del libro; sin embargo, contribuye a realzar el valor de los volúmenes y presenta a menudo un indudable interés artístico. La costumbre de poner una encuadernación preciosa a los manuscritos es antigua, en particular con las obras sagradas, ya fueran las Escrituras o la liturgia, que más que en las bibliotecas eran conservadas en los tesoros. Eran muy abundantes las encuadernaciones de orfebrería. Hechas de chapas de oro y plata en las que se repujaban escenas religiosas, resaltadas con perlas, esmeraldas, cabujones, enriquecidas con incrustaciones de piedras, con camafeos, con esmaltes, participaban en el mismo arte que los relicarios y quizá en el mismo espíritu. Algunos libros eran recubiertos de láminas de marfil esculpidas, ejecutadas ex profeso para el libro o tomadas de otra parte. La encuadernación común y corriente respondía a una preocupación de solidez y de protección de volúmenes cuya rareza los volvía preciosos por sí mismos. Las encuadernaciones más antiguas de cuero que se conocen son coptas y árabes; las encontramos en Occidente, entre los siglos VIII y XI, que están influidos por el Oriente. En la encuadernación monástica común y corriente, las tapas se fabricaban de planchas de madera para conservar libros

frecuentemente voluminosos y cuyo material, el pergamino, tenía tendencia a resbalarse de un lado a otro. Estas planchas de madera eran recubiertas de piel de ternera, de vaca o de trucha, y recibían poca decoración. También había encuadernaciones en tela.

5. *Las bibliotecas.* Las principales bibliotecas se encontraban en las abadías, cuyos *scriptoria* eran prácticamente los únicos productores de libros. Algunas bibliotecas laicas habían sido reunidas por algunos reyes o grandes personajes; algunos abades y obispos disponían de colecciones personales; ciertos monjes o simples clérigos podían poseer algunos volúmenes. Pero estas colecciones particulares eran de carácter precario; las únicas que permanecían eran las bibliotecas de los monasterios y las iglesias, que con frecuencia se enriquecían con las anteriores. Las bibliotecas monásticas más ricas poseían algunos cientos de volúmenes; los 590 manuscritos de Lorsch y los 666 de Bobbio en el siglo X eran cifras considerables. Su composición respondía a las necesidades prácticas de una comunidad religiosa; predominaban en ellas la liturgia, los escritos sagrados y la teología. La literatura de los primeros siglos cristianos estaba mejor preservada que la literatura profana de la Antigüedad, aun cuando los textos clásicos no estaban ausentes. Casi todas las obras estaban en latín; había pocas en griego y en hebreo.

III. PERIODO LAICO

1. *Fabricación y difusión del libro.* A finales del siglo XII y a lo largo del XIII, tiene lugar una transformación en la fabricación y la difusión del libro. Las abadías dejan de ser los únicos centros de vida intelectual y sus *scriptoria* ya no producen más que manuscritos li-

túrgicos y obras de estudio para su uso propio. ¿Cuáles son las razones de esta mutación?

Destruidas por las invasiones, las ciudades de Occidente ya solamente albergaban dentro de sus fortificaciones a una población reducida y una actividad limitada a las necesidades locales y cotidianas. Ahora bien, el libro es esencialmente un producto urbano, pues la ciudad es el lugar privilegiado de los intercambios, tanto intelectuales como materiales. Ya no había oferta ni demanda, ni tampoco organización comercial de producción y difusión de los manuscritos. Lo que quedaba de vida económica se había refugiado en las aglomeraciones rurales constituidas por las villas merovingias y las abadías. En estas abadías es donde quedaba confinada la vida intelectual, sus bibliotecas y sus *scriptoria* eran suficientes para las necesidades tan sólo de sus miembros y la difusión de los escritos de la época prácticamente no salía del circuito cerrado del mundo monástico. Es por ello por lo que a esta época de la historia del libro se la designa como *periodo monástico*. Con la favorable evolución del movimiento comunal, el renacimiento urbano se desarrolla desde finales del siglo XII y todo cambia. La vida intelectual vuelve a llegar a las ciudades convertidas nuevamente en centros de producción de intercambios y cuya población aumenta.

La enseñanza sigue el mismo camino; anteriormente, era rural en las escuelas monásticas, urbana en los claustros de las catedrales; en tanto que aquéllas declinaban, las escuelas episcopales se veían beneficiadas por el auge de las ciudades y sus recursos humanos aumentaban a lo largo del siglo XII; maestros y estudiantes tuvieron que unirse entonces para

defender sus intereses comunes y asegurarse de que tuvieran la autonomía indispensable para su trabajo: en el siglo XIII las corporaciones que constituyeron tomaron el nombre de *universitas*. La enseñanza era de carácter oral y otorgaba un lugar privilegiado a la memoria, pero como estaba basada en la glosa, la discusión y el comentario de textos, los libros eran necesarios para los profesores y los estudiantes que tenían que recurrir a apoyos profesionales. Así pues, los oficios del libro se organizaron en estrecha dependencia de las universidades; los miembros de éstas compartían sus privilegios, pero padecían su control. Al lado de los copistas, a menudo clérigos, a veces estudiantes menesterosos, aparecieron dos profesiones de carácter comercial. El librero era un comerciante o más bien un depositario de libros; los manuscritos, que seguían siendo raros, circulaban mucho y se los revendía con frecuencia; estos personajes abastecían su tráfico. El "estacionario" tenía un papel más preciso; para organizar el copiado conforme a un ritmo acelerado y para garantizar la fidelidad de los textos, las universidades habían instaurado a lo largo del siglo XIII el sistema de la *pecia*; de cada tratado de teología o de un arte liberal que se enseñaba en la universidad existía un manuscrito modelo, el *exemplar*, depositado con el estacionario (quien podía a su vez fabricar y vender copias); éste lo daba en alquiler, ya sea entero, ya con mayor frecuencia por cuadernos (*peciae* = piezas); así dividido, el *exemplar* podía ser utilizado simultáneamente por varios copistas y la reproducción de los textos quedaba normalizada, ya que todos los manuscritos se derivaban de un mismo original.

El auge de las ciudades atrajo hacia el libro a otra clientela; las cortes principescas cobraban mayor importancia, se iba estableciendo un mundo de juristas y se iba afianzando una burguesía enriquecida por el comercio; todos ellos necesitaban libros, ya sea especializados (textos jurídicos), ya recreativos (crónicas, novelas, *fabliaux*) o bien edificantes (opúsculos de piedad). Esta necesidad coincidía con el desarrollo de la literatura en lengua vulgar. Hasta entonces ésta se había transmitido por vía oral; el aumento del número de personas capaces de leer un texto y ya no solamente de escucharlo estimuló a los autores a confiar más fácilmente sus obras al manuscrito y la clientela del libro rebasó al mundo universitario; los libreros de la universidad se abocaron también al comercio del libro no erudito y aparecieron algunos libreros en las demás grandes ciudades.

Las bibliotecas monásticas dejan de ser las únicas colecciones de libros. Las bibliotecas reales cobran importancia a partir de san Luis; ganó fama perdurable la de Carlos V, la cual concentraba 1 200 manuscritos en la torre del Louvre. El gusto por el libro se apodera de los grandes personajes; Richard de Bury (1281-1345), canciller de Inglaterra, escribo el *Philobiblon,* primera obra de bibliofilia; el duque Jean de Berry (1340-1416) es conocido por los hermosos manuscritos que mandó decorar y el rey René (1409-1480) por los que quizá él mismo pintó. También se encuentran bibliotecas en el mundo universitario; bibliotecas de los colegios a los que sus fundadores habían legado sus propios libros, y donde estos libros eran encadenados a los pupitres, señal del valor que se les atribuía. Grandes eclesiásticos, juristas, a veces burgueses, empiezan a reunir libros. Las colecciones privadas aumentarán en número e importancia a lo largo del siglo XV.

La aparición del papel en Occidente hizo posible la multiplicación y la divulgación de los manuscritos. Venido de China, el papel había sido transmitido al mundo mediterráneo por los árabes, quienes lo introdujeron a España en el siglo XI y a Italia en el XII, a través de Sicilia; su fabricación se extendió en Europa a lo largo del siglo XIV. Presentaba sobre el pergamino la ventaja de un menor precio y posibilidades más amplias de fabricación. No lo remplazó de un solo golpe, sino lo relevó en algunas esferas. En tanto que el pergamino se orientaba hacia los manuscritos de lujo, el papel servía para los manuscritos más comunes y corrientes y de empleo cotidiano, como los destinados a los estudiantes.

Los primeros molinos de papel que se conocen con certeza son el de Játiva en España (anterior al 1100), el de Fabriano (1276) en la península italiana, Troyes (1348) en Francia, Nuremberg (1390) en Alemania.

Dos factores más de renovación actuaron sobre la vida intelectual del siglo XIII, las Cruzadas y las Órdenes mendicantes. El aspecto guerrero de las Cruzadas no debe hacernos olvidar los contactos que hicieron posibles con el mundo árabe, contactos que también se daban a través de España (Raimundo Lulio)* y de Sicilia (Federico II). Fue a través de traducciones del árabe como el Occidente medieval recuperó a muchos autores de la Antigüedad griega, es especial a Aristóteles, hecho que tuvo muchas consecuencias para el desarrollo del pensamiento filosófico. Además, la toma de Constantinopla, en

* También conocido por la forma catalana de su nombre como Ramón Llull. [T.]

1204, y el establecimiento de reinos francos en el Imperio bizantino hicieron posibles contactos directos con el mundo griego. Creadas en la misma época, las Órdenes mendicantes (los carmelitas a finales del siglo XII, los franciscanos en 1210, los dominicos en 1215, los agustinos en 1256) experimentan una rápida expansión. En tanto que los monjes de la alta Edad Media, contemplativos y sedentarios, más bien conservaron la cultura, los monjes mendicantes favorecieron su difusión mediante su movilidad extrema. Precisamente en sus filas es donde se reclutaron los más grandes maestros de las universidades en el siglo XIII: Alejandro de Hales, Roger Bacon, san Buenaventura, Juan Duns Escoto entre los franciscanos, san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino entre los dominicos.

2. *La escritura.* Experimenta una evolución paralela a la del arte. Se fragmenta, se eriza de ángulos agudos y adopta la verticalidad, lo puntiagudo, el arco ojival de la arquitectura gótica. Esto no solamente manifiesta un sentido general de la estética, un espíritu de las formas, sino responde también a motivos más materiales. La necesidad de multiplicar los manuscritos usuales para su empleo en el mundo universitario estimula a comprimir los textos; la verticalidad de la letra gótica hace posible comprimir los signos en la línea, y el empleo cada vez más frecuente de las abreviaturas actúa también en el mismo sentido. Esta escritura presenta tres tipos principales. La letra de molde, gótica por excelencia, es particularmente angulosa, poderosamente estructurada y a menudo de módulo grande; se emplea especialmente en los manuscritos litúrgicos. La letra de suma tiene ángulos menos marcados; generalmente más pequeña, sirve para la escritura de los manuscritos de estudio, las "sumas", es decir, los tratados teológicos, jurídicos, médicos.

Más tardía es la bastarda, cuyo mejor ejemplo es la escritura de cancillería de la corte de Borgoña, la cual se extiende en el siglo XV; caracterizada por un alargamiento vertical de las letras, se le emplea preferentemente en los manuscritos en lengua vulgar. Estos tres tipos volverán a aparecer en el material tipográfico de los primeros impresores.

3. *La decoración de los manuscritos.* Pasa progresivamente a manos de los laicos, al igual que lo hizo su manufactura. Los ilustradores se concentran en el barrio de las universidades, cerca de donde están los copistas y los libreros; en París, el registro de la talla* de 1292 ya señala 17 de éstos. Mientras que santo Tomás de Aquino elabora un sistema filosófico realista, la miniatura gótica se propone la conquista de las apariencias sensibles; mediante el ensanchamiento de la perspectiva y el restablecimiento de las proporciones, la visión del mundo regresa a la escala humana. Los ilustradores ya no tratan de expresar la idea que se forman de los seres y las cosas, sino el aspecto bajo el cual los ven.

La miniatura del siglo XIII se caracteriza por su vivacidad, por la flexibilidad y la elegancia de las formas sin abandonar por completo una cierta estilización.

Su evolución está vinculada con la de las demás artes plásticas, especialmente la escultura que florece en el pórtico de las catedrales. La iluminación de manuscritos se inspira también en el vitral por el modelo lineal que envuelve a los dibujos. El encuadre de muchas miniaturas, compuesto de

* Impuesto directo que se imponía a las clases bajas en la Francia del viejo régimen, es decir, en la época anterior a la Revolución. Existía, por lo tanto un registro de los obreros sujetos a pagarlo llamado *rôle de la taile,* en el que no figuraban ni los nobles ni los burgueses.

arcos ojivales, gabletes, pináculos, rosetones, recuerda también la arquitectura de la época. La técnica de la decoración se caracteriza por la aplicación de hoja de oro para los fondos, por la aparición de las filigranas y de filetes-orlas, por el desarrollo de las letras historiadas que remplazan completamente a las iniciales ornamentadas y ya solamente sirven de marco para pequeñas escenas pintadas. En tanto que el predominio del gótico de la Île-de-France se afianza bajo el reinado de san Luis, la miniatura parisiense se impone en Europa occidental; fuera de París, la decoración de manuscritos más activa está en Picardía y en Artois, país de los narradores de cuentos y los troveros.

La expansión del mecenazgo en el siglo XIV (Carlos V, duque de Berry) favorece el enriquecimiento de la decoración del libro. Varias innovaciones caracterizan la iluminación de manuscritos.

Se desarrolla la decoración en los márgenes; los filetes-orlas se convierten en grandes barras con antenas, expandiéndose hasta volverse malezas de follaje que encuadran el texto; en éste, toda una fauna viene a hacer su nido. Desaparecen los fondos de oro, remplazados por fondos cuadriculados, luego por paisajes que se introducen en segundo plano detrás de las escenas representadas. También aparece la grisalla, técnica que consiste en no colorear los personajes, sino en tratarlos dentro de una pintura con camafeo gris, dando la ilusión de relieve esculpido. Las mejores producciones del arte parisiense a principios de siglo se atribuyen a Jean Pucelle. Éstas se enriquecen con las aportaciones del arte flamenco y son personas del norte las que trabajan para el duque de Berry, en especial los hermanos Limbourg que decoran las *Très riches Heures,* cuyo calendario constituye una de las cumbres de la miniatura medieval.

La iluminación de manuscritos en Francia ejerce su influencia en la de otros países. La Inglaterra de la guerra

de los Cien Años es tan continental como insular. La miniatura alemana en decadencia es mejor en el ámbito profano que en los manuscritos religiosos. En Italia, el arte de la miniatura se desplaza hacia el norte; los más hermosos manuscritos son decorados por artistas milaneses, florentinos y de Siena. España recibe las influencias francesa e italiana, en especial en Cataluña y en Aragón.

En el siglo XV, la iluminación de manuscritos y la miniatura se distinguen cada vez más. La iluminación es la parte ornamental de la decoración: iniciales no historiadas, toques de oro o de color con los que se adornan los extremos de las líneas, en especial encuadres que llenan de arabescos la totalidad de los márgenes, así como de follajes y flores en que se posan animales y pequeños personajes. Con frecuencia blanco, su fondo es pintado a veces de oro o de color; entonces los motivos decorativos son más libres y desenvueltos (*Heures de Marguerite d'Orléans*, hacia el 1430). La exuberancia toda resplandeciente de estos encuadres adorna casi todas las páginas de los libros de Horas, pero aparece solamente en la primera de muchos manuscritos. Por miniatura hay que entender la ilustración propiamente dicha: escenas pintadas de las letras historiadas, viñetas diseminadas por el texto y, sobre todo, pinturas de página completa. La miniatura se aproxima entonces al cuadro de caballete; deja de ser un arte original y se convierte en un género dentro de la pintura, para la cual constituye un rico campo de experiencias. Las miniaturas de presentación, en las que se ve al autor ofreciendo su libro a un gran personaje, representan el origen del retrato. Es en ella donde hay que buscar también el origen del paisaje que toma el lugar de los fondos

uniformes y los cuadriculados. Las miniaturas que ilustraban las crónicas han proporcionado modelos para la pintura de historia.

A principios del siglo XV, los mejores artistas parisienses permanecen anónimos: los maestros de Bedford, de Boucicaut, de Rohan, designados así por su mejor obra. Los centros de producción se desplazan a continuación hacia las orillas del Loira, mientras que el rey de Francia se refugia en Bourges. Jean Fouquet (hacia 1420-1480) es famoso por su sentido de la atmósfera, el equilibrio y la profundidad de sus composiciones (*Heures d'Étienne Chevalier, Grandes chroniques de France, Antiquités judaïques*). La influencia flamenca se ejerce sobre varios artistas, especialmente sobre el que trabajó en Angers y que se piensa que fue el propio rey René (1409-1480); se deben a él, entre otros trabajos, el *Livre de coeur d'amour épris* en que se manifiestan un refinado análisis de la luz y un juego sutil de lo claro y lo oscuro. El final del siglo está marcado por las obras más desiguales de Jean Colombe (*Heures de Laval*) y de Jean Bourdichon (*Grandes Heures d'Anne de Bretagne*).

El siglo XV es testigo también del apogeo del estado borgoñón. El mecenazgo de Philippe le Bon (que gobierna de 1419 a 1467) favoreció el pleno desarrollo de las artes; el soberano inspiró a sus cortesanos un gusto por el libro hermoso que hizo posible que se renovara el arte del manuscrito. La miniatura flamenca alcanza su pleno desarrollo en la misma época en que los Van Eyck, Van der Weyden, Bouts, Memlinc, hacen que la pintura escale algunas etapas decisivas. Se multiplican los talleres locales, pero, después de 1475, el estilo se hace más homogéneo, gracias a una cierta madurez y a la concentración de los talleres en Brujas y en Gante. El pleno desarrollo de la miniatura italiana fue más tardío que en Francia y en Alemania. La decoración de estilo renacimiento se generaliza en ese país desde el siglo XV y la imitación de la pintura se hace allí con tanta claridad que

muchos manuscritos fueron recortados y sus miniaturas utilizadas como cuadros. Los principales centros de producción son Ferrara, la Lombardía y la Toscana. El miniaturista florentino, Attavante degli Attavanti (1452-1517), es conocido particularmente por los manuscritos que pintó para Matías Corvino, rey de Hungría y bibliófilo muy conocedor.

La llegada de la tipografía no hizo desaparecer de golpe la iluminación de manuscritos. Los primeros impresores le reservaban las páginas preliminares y la decoración de los márgenes y, hasta aproximadamente 1530, ciertas ediciones tenían un tiraje preliminar en pergamino, material que se prestaba mejor para la pintura que el papel. A principios del siglo XVI, la escuela de Ruán, patrocinada por el cardenal de Amboise, produjo hermosos manuscritos, marcados por la influencia italiana. Algunos ejemplos aislados manifiestan una supervivencia tardía de la miniatura, como la famosa *Guirlande de Julie* (1642) y las *Heures de Louis XIV* (1688). La decadencia de la miniatura no se debe tanto a la expansión de la imprenta como a los progresos del grabado; se manifiesta en fecha muy temprana en los países en que el grabado había experimentado su primer desarrollo: Alemania, Países Bajos. En cuanto a los copistas, se vieron obligados a readaptarse. Si bien muchos se convirtieron en libreros, subsistieron aun así corporaciones de maestros escribientes; unos eran escribientes públicos al servicio de los analfabetas; los demás, como ya no podían practicar la escritura, la enseñaban y se convirtieron en maestros de pequeñas escuelas.

IV. EL LIBRO EN EL LEJANO Y EL MEDIO ORIENTE

1. *El Lejano Oriente.* China, país de letrados, donde el estudio era venerado como fuente de vida, conoció el libro desde el II milenio antes de nuestra era. Grabados sobre fragmentos de hueso o de escamas que se conservan de esa época, se han podido contar 2 500 caracteres (fuente de los 80 000 actuales), entre los que se observa el que sigue designando al libro hoy en día. Compuesto por cuatro rayas verticales, atravesadas horizontalmente por un anillo ancho, es una representación de las tablillas de madera sobre las cuales se escribía verticalmente y que eran unidas por unas cintas de cuero o de seda; sin embargo, no se han encontrado libros con esta forma que sean anteriores al inicio de nuestra era. Estos libros estorbosos y poco prácticos son remplazados a continuación por unas tiras de seda, material más ligero y resistente, enrolladas en un bastón de madera. Pronto se buscó un sustituto para la seda que era demasiado costosa. Triturando trapos viejos, cáñamo, corteza de morera y otros materiales vegetales, se consiguió fabricar una pasta que, una vez seca, podía servir de soporte a la escritura. Esta invención del papel, atribuida a Ts'ai Luen en el 105 de nuestra era, tal vez sea anterior. El papel remplaza progresivamente a la seda que ya no fue utilizada más que para obras de lujo.

El estampado de losas grabadas en hueco para reproducir textos o imágenes fue practicado en China desde fecha temprana. Los monjes budistas y taoístas también utilizaban sellos grabados en relieve e invertidos para reproducir textos en serie; se conservan imágenes de los siglos VIII y IX impresas de

ese modo. El texto más antiguo que se conoce serían siete pliegos del *Kai Yuan Tsa Bao* (entre el 713 y el 742) y el primer libro impreso conservado completo, el *Sutra de Diamante* (868 o poco después), rollo compuesto de varias hojas xilografiadas, pegadas extremo con extremo. El desarrollo de este procedimiento hizo posible que la mayor parte de la literatura existente fuera reproducida a lo largo del siglo X. Hacia 1045, el herrero Pi Cheng consigue fabricar caracteres móviles. Esta técnica no encontró entonces el mismo éxito que habría de tener cuatro siglos después en Europa; se la empleó solamente para algunas grandes empresas oficiales y son escasos los testimonios que se conservan de ella. Se pueden encontrar varias razones para esto; el gran número de los caracteres chinos hacía que este procedimiento resultara más costoso que el grabado en madera; la fluidez de la tinta no era muy apropiada para la impresión por medio del metal; finalmente, los chinos amaban la escritura hermosa y el grabado en madera hacía posible que se lograra un reflejo más fiel de ésta que con los caracteres móviles. Este procedimiento tuvo mejor éxito en Corea, donde los poderes públicos asumieron la responsabilidad de la difusión de los textos; en 1403 el rey Htai Tjong mandó fundir un juego de 100 000 caracteres. Parece que los uigures, pueblo nómada del Turquestán, también habían utilizado un procedimiento de impresión con caracteres móviles hacia el 1300; por lo demás, su lengua ya disponía de un alfabeto.

Las dificultades para utilizar el libro en forma de rollo, el empleo del grabado en madera y la influencia de la India contribuyeron a la aparición de nuevas formas del libro. En lugar de aislar los pliegos de pa-

pel, se ideó la técnica de pegarlos por el borde para dar forma a libros que se abren como un biombo, a lo que los chinos llamaban "libros remolinos". Para garantizar que tuvieran más solidez, también se plegaron las hojas y se pegaron por su doblez; se trata de los "libros mariposa". Como el grabado en madera solamente permitía imprimir una sola cara de las hojas, se ideó finalmente la técnica de coserlas, no por sus dobleces, sino por sus orillas. Además de esta forma, subsisten todavía en nuestros días los rollos y los libros remolinos tanto en China como en Japón, donde el libro ha seguido una evolución paralela.

2. *El Medio Oriente*. En tanto que el Occidente se desembarazaba penosamente de las ruinas acumuladas por los bárbaros, se iba desarrollando la civilización árabe, del siglo VIII al XIII, en el Cercano Oriente y a lo largo de la cuenca del Mediterráneo. Al principio, el libro tenía entre ellos un carácter religioso; al igual que la Biblia, el Corán ocupa un lugar considerable en la historia del libro. Tradicionalmente se lo copiaba antes de aprenderlo de memoria; por ello sin duda el libro árabe siguió siendo hasta el siglo XIX un manuscrito caligrafiado. No obstante, se iba desarrollando una importante literatura profana, enriquecida por diferentes aportaciones. La escritura misma había venido del fenicio a través del arameo; todavía se la practica en un área que se extiende de Marruecos a Malasia. Nacida de la cultura persa nueva, la cultura árabe también recibió la influencia del mundo bizantino; no hay que olvidar que los árabes conservaron y transmitieron al Occidente una parte notable de la literatura griega. Se ejercieron otras influencias, como la de los judíos y

la de las comunidades cristianas, en especial las nestorianas que, en la Edad Media, habían establecido iglesias en toda Asia; los cristianos proporcionaron muchos escritores a la literatura árabe, como por ejemplo el médico Mesué.

El apogeo de la civilización árabe de Oriente se sitúa en el siglo IX, cuando Harun al-Rachid y Al-Mamun son califas de Bagdad (ciudad que en ese entonces cuenta con unas cien librerías). Las bibliotecas, que dan testimonio del alto nivel cultural de los árabes medievales, eran considerables. Éstos habían descubierto, hacia 750, la manera de fabricar papel abundante y barato gracias a prisioneros de guerra chinos, hecho que tuvo una enorme influencia sobre el desarrollo literario y científico. A su vez, ellos dan a conocer el papel a Occidente, al principio vendiéndoselo, después instalando molinos de papel en España y en Sicilia. La palabra *resma,* mediante la cual designamos un conjunto de 500 hojas de papel, es de origen árabe.

La prescripción del Corán que prohíbe representar al Señor y a las criaturas animadas explica el aspecto tan original del arte decorativo musulmán y la importancia que en él adquiere la caligrafía. La función de ésta no es solamente reproducir un texto, sino también decorarlo. De este modo, el arte musulmán es el único que hizo un elemento decorativo de las inscripciones monumentales; la escritura cúfica, que había dejado de ser una escritura usual, es el tipo mismo de la escritura monumental. El virtuosismo de los escribas era muy apreciado y la escritura árabe se prestaba de manera admirable a todas las variaciones que expresa perfectamente la palabra *arabesco.* Las calígrafos eran al mismo tiempo ilumina-

dores, hecho que explica la penetrante influencia de la escritura sobre la miniatura y la finura incomparable de su dibujo. Ésta sigue siendo una pintura de matiz uniforme, esencialmente decorativa, que ignora la tercera dimensión y que destierra las sombras que habrían alterado los rasgos y empañado la brillantez de los colores. Esta brillantez es la que hace tan agradable la miniatura persa, a pesar de la dispersión de la composición y la fragmentación de los conjuntos, que es el precio de este procedimiento. No todos los musulmanes respetaron la prohibición del Corán y se desarrolló la miniatura historiada, si no en la propia Arabia, por lo menos en Persia, en la India y en Turquía, observando sin embargo una restricción que la diferencia de la miniatura occidental, a saber, la exclusión de todo tema religioso; de este modo, no existe ningún manuscrito historiado del Corán. Los pintores decoraron manuscritos científicos, crónicas, fábulas y, sobre todo, recopilaciones de poesía, y en ellos las fuentes de inspiración, épicas o líricas, guerreras o eróticas, se dieron rienda suelta.

La miniatura musulmana se prolongó hasta el siglo XVIII, pues no conoció la competencia del grabado. La miniatura persa es célebre con justa razón; se desarrolló en el siglo XII y experimentó su apogeo desde el siglo XIV al XVIII; el más ilustre miniaturista iranio es Behzrad (1440-1530). Se observan analogías entre la decoración de los manuscritos y el arte de la tapicería, analogía que se vuelve a encontrar en las encuadernaciones de cuero fino, decoradas con arabescos dorados al hierro vivo y utilizando como soporte el cartón. La miniatura de la India musulmana bajo el dominio de los grandes Mogoles retoma al principio modelos persas que son remplazados rápidamente por los

que le ofrecen la raza, la fauna y la flora hindúes. La influencia europea se puede percibir en ella en el siglo XVII; se manifiesta por la transposición de temas cristianos, el gusto por el retrato y la búsqueda de efectos de perspectiva. La miniatura turca, finalmente, cuyo centro principal era Constantinopla, aúna a la inspiración oriental la influencia bizantina y también la del arte italiano del Quattrocento.

En Egipto, los coptos conservaron las viejas tradiciones ante el invasor musulmán. Su lengua se deriva del antiguo egipcio con algunos préstamos léxicos del griego; hablada y escrita por los cristianos de Egipto hasta el siglo XIII, sigue siendo todavía su lengua litúrgica; por consiguiente, el libro copto contiene sobre todo textos religiosos. De una belleza ruda y sabrosa, su decoración evoca el viejo acervo pictográfico egipcio. Su diseño gráfico y sus entrelazados lo vinculan de modo curioso con la miniatura irlandesa. La encuadernación copta en cuero con incisiones y repujado es la más antigua que se conoce; ha ejercido su influencia en la encuadernación árabe y, del otro lado del mar, en la encuadernación occidental. El cristianismo también había penetrado en Etiopía cuya antigua literatura es también mayoritariamente religiosa. No se conoce allí prácticamente ningún manuscrito anterior al siglo XIII; su ilustración se deriva de ejemplos coptos y sirios; tiene un carácter popular.

4

LA LLEGADA DE LA IMPRENTA

I. LOS XILÓGRAFOS

Aunque la necesidad de textos se haya mantenido limitada durante mucho tiempo, la copia de los manuscritos uno a uno no resultaba satisfactoria y se buscaron desde fecha temprana formas de acelerar y multiplicar su fabricación, como lo atestigua el sistema de la *pecia*. La xilografía trajo la primera solución técnica al problema. Este procedimiento consistía en tallar un bloque de madera de tal forma que quedara un dibujo en relieve (tallado en relieve), trabajándolo en el sentido de las fibras (hilo de la madera). Se aplicaba tinta a la parte sobresaliente, luego se ponía encima una hoja de papel que se presionaba frotando su reverso con una bola de fibra vegetal (el frotador). Al principio, esta técnica fue empleada para imprimir en tejidos, desde el siglo IV en Egipto, en Occidente en el siglo XII o XIII. Fue adaptada por los chinos para imprimir en papel en el siglo IX o X, y en Europa en la segunda mitad del XIV. En Saône-et-Loire se encontró un bloque de madera grabado que dice "bois Protat" y que se fecha en aproximadamente 1380. La xilografía se extiende en Borgoña, Renania, Holanda, y se la practicaba en especial en los monasterios, tal vez para no perjudicar el oficio de los iluminadores de manus-

critos. Por esta razón, dicha técnica produjo esencialmente obras de carácter religioso y sus primeros testimonios fueron imágenes de piedad.

Estos frágiles documentos han desaparecido en su mayor parte; los que se conservaron estaban pegados a la contratapa de encuadernaciones antiguas o en el interior de tapas de antiguos cofres. También las cartas de jugar, aparecidas en Europa en el siglo XIV y al principio pintadas a mano, posteriormente fueron realizadas por medio del grabado en madera. En una segunda etapa, se añadieron a la imagen algunas líneas de texto, escritas a mano o grabadas al mismo tiempo que el dibujo. Luego se reunieron varias hojas pegándolas reverso contra reverso para formar pequeños libros. No quedan más que unas cien ediciones de 33 textos; los más conocidos son el *Apocalipsis,* el *Ars moriendi* (Arte de morir bien), la *Biblia pauperum* (Biblia de los pobres) y el *Speculum humanae salvationis* (Espejo de la salvación humana). Los más antiguos libritos xilográficos pueden ser anteriores al año 1450 y los más recientes son contemporáneos de los primeros impresos y combinan las dos técnicas. Algunos raros ejemplares de libritos xilográficos solamente contenían texto, como los pequeños tratados del gramático Donato. El desarrollo de la tipografía modificó la carrera del grabado en madera que sirvió entonces para la ilustración del libro impreso.

II. EL NACIMIENTO DE LA TIPOGRAFÍA

La xilografía marcaba un progreso indudable, pero exigía un trabajo largo y delicado y su utilización carecía de flexibilidad. Los textos tenían que ser grabados página por página, los caracteres uno a uno; los bloques se desgastaban rápidamente y no hacían

posible más que un tiraje limitado. La solución residía en el descubrimiento de caracteres móviles, que pudieran juntarse a voluntad y que estuvieran fabricados en un material resistente al desgaste. Esta solución la ofrecían los caracteres metálicos de la tipografía, rigurosamente idénticos, pues toda diferencia, incluso ligera, habría obstaculizado el éxito de la empresa. Sin duda fue esta fase de perfeccionamiento la que resultó más difícil y más lenta para Gutenberg; algunas pruebas impresas, con líneas de recorrido irregular y caracteres desiguales, hacen posible que sigamos sus etapas. El procedimiento consiste en grabar cada signo tipográfico sobre un troquel de metal muy duro, luego en estampar ese troquel de modo que forme una cavidad en una matriz de metal menos duro, finalmente en empotrar esa matriz en un molde para fundir en serie, vertiendo en él una aleación de plomo, estaño y antimonio (metal cuyas propiedades habían sido descubiertas a principios del siglo XV), juegos de caracteres tipográficos que toman la forma de la letra al revés. Se obtiene de ese modo un carácter metálico (solidez), formado uniformemente por las paredes del molde (facilidad para juntarlos unos con otros) y que puede ser producido en grandes cantidades.

Para pasar a la aplicación del principio, la fabricación de los libros en serie, se necesitaban varios materiales previos. Para empezar, hacía falta un soporte conveniente. El pergamino no era ni suficientemente plano ni suficientemente flexible como para pasar debajo de la prensa y su escasez relativa habría restringido considerablemente la multiplicación de los libros. Pero el papel, aparecido en Europa en el siglo XII, se volvía de uso habitual a finales

del siglo XIV; este material es el que hizo posible el desarrollo de la tipografía. El frotador, que se utilizaba en xilografía para hacer que la hoja para impresión se adhiriera al dibujo, era un instrumento rudimentario, de manejo lento, y no permitía la impresión de las hojas por el frente y por el reverso. Así pues, la puesta en práctica de la tipografía también estaba vinculada con el descubrimiento de un procedimiento que permitiera ejercer una presión muy fuerte y mecánica; se trata de la prensa de imprimir, que sin duda le fue inspirada a Gutenberg por la prensa que utilizaban los cultivadores renanos de vides. Última condición técnica necesaria, el perfeccionamiento de una tinta gruesa, capaz de embadurnar los caracteres metálicos y de dejar huellas apropiadas sobre el papel: la tinta de las primeras obras tipográficas se ha mantenido bien negra mientras que la de los xilógrafos ha palidecido.

Por consiguiente, el descubrimiento de la tipografía no pudo realizarse más que a costa de múltiples dificultades y de largas vacilaciones. Gutenberg tuvo que consagrar toda una vida de duro trabajo para perfeccionarla; pero esta vida sigue siendo poco conocida. Nacido en Maguncia en los últimos años del siglo XIV, Johann Genfleisch agregó a su nombre “Zum Gutenberg”, por el nombre de la casa en que vivía. Pertenecía a una familia de orfebres y tuvo que ir al exilio en 1428, a consecuencia de las luchas que enfrentaban a los gremios con los patricios. Algunos documentos de archivo y actas de proceso dan testimonio de su presencia y su actividad en Estrasburgo de 1434 a 1444. Permiten saber que se había asociado con otras personas para diversos trabajos que parecían estar en relación con la impre-

sión de los libros y que, por otra parte, uno de sus asociados explotaba un molino de papel. En 1448, lo volvemos a encontrar en Maguncia donde continúa sus trabajos. Ahí pide dinero prestado, especialmente del rico burgués Johann Fust, para comprar pergamino, papel y tinta para "la obra de los libros". En 1455, un proceso legal enfrentaba a Gutenberg con Fust que le reclamaba no haber mantenido sus compromisos. Gutenberg perdió el juicio y su material; Fust lo tomó y se asoció con Peter Schoeffer, un antiguo trabajador de Gutenberg, para hacer funcionar la imprenta. Se supone que Gutenberg reconstruyó por su cuenta un taller e imprimió hasta su muerte en la propia Maguncia y, tal vez en el intervalo, en Bamberg o en Eltville. En 1465, el archiduque-elector de Maguncia le concedió el rango de noble por servicios personales prestados (sin duda en su calidad de impresor) y murió el 3 de febrero de 1468; su tumba que estuvo en la iglesia de los Franciscanos de Maguncia desapareció desde hace mucho.

La obra de Gutenberg se conoce todavía menos bien que su vida; ninguna de las impresiones que se le atribuyen tienen lugar ni fecha de impresión. Sin entrar en las discusiones de los especialistas que le quitan o le restituyen periódicamente algunas obras y modifican sus supuestas fechas, señalemos solamente que estas atribuciones oscilan de lo probable a lo dudoso. El que se considera tradicionalmente como el primero de todos los libros impresos es una *Biblia,* designada de 42 líneas (por página) para distinguirla de otras Biblias de los primeros tiempos de la imprenta. Quedan 49 ejemplares de esta edición y varios fragmentos (lo que representa un alto porcentaje de conservación para un impreso antiguo). Uno de ellos lleva

una inscripción manuscrita que permite deducir que la impresión fue concluida a lo largo del año 1455. Esta obra que contiene cerca de 1 000 páginas, que utiliza 290 caracteres o signos tipográficos diferentes, que presenta una elaboración, una formación tipográfica y una justificación perfectas, fue precedida evidentemente por ensayos e impresiones más rudimentarias. En esta categoría es donde hay que acomodar algunos pequeños libritos (*Donato*) u hojas volantes (*Calendario astronómico*) impresas alrededor de 1450. Otras son contemporáneas de la *Biblia* de 42 líneas (*Cartas de indulgencias*) o posteriores. Se han atribuido también a Gutenberg algunas otras obras importantes: la *Biblia* de 36 líneas, impresa antes de 1460, probablemente en Bamberg, el *Catholicon* de Balbi, impreso en Maguncia en 1460, el *Misal de Constanza*, impreso indudablemente después de la muerte de Gutenberg. Durante este tiempo, el taller financiado por Fust y dirigido por Schoeffer publicaba varias obras en que, por primera vez, un colofón impreso al final del libro indicaba el nombre de los impresores así como el lugar y la fecha de impresión, en el *Salterio*, terminado de imprimir el 14 de agosto de 1457, en cuya preparación Gutenberg seguramente había trabajado.

Las lagunas de la información sobre Gutenberg y algunas alusiones hechas por documentos antiguos abrieron la posibilidad para que se elaboraran diversas hipótesis sobre la invención de la imprenta. Algunas razones cronológicas facilitan la refutación de las que conciernen a Johannes Brito en Brujas y a Panfilio Castaldi en Feltre. Algunos descendientes de impresores del siglo XV también han atribuido abusivamente la invención a sus antepasados: Schoeffer en Maguncia o Mentelin en Estrasburgo. Coster y Waldvogel se mantienen como los competidores más tenaces de Gutenberg. Son textos más de un siglo posteriores a los hechos los que atribuyen el descubrimiento de la imprenta a un habitante de Haarlem (Holanda), Laurens Janszoon, apodado Coster (el

sacristán). Este personaje indudablemente existió, pero lo más verosímil es que haya practicado la xilografía y tal vez después de lo que se cree. Procope Waldvogel es conocido por documentos contemporáneos. Nos informan que este orfebre originario de Praga tenía su residencia en Aviñón entre 1444 y 1446, que conocía un "arte de escribir artificialmente", que se había asociado con cinco personajes para enseñárselo, que disponía de un material metalográfico, comparable al que se utiliza en la tipografía. Pero, ¿qué pasó con las producciones de esta técnica que al menos seis personas conocen y para la cual existía un material? Todo esto pone de manifiesto que hubo un largo periodo de tanteos que prepararon la solución definitiva y que las investigaciones se multiplicaron en el periodo 1430-1450 en que el éxito de los xilógrafos (y también sus deficiencias) estimulaba a mejorar este sistema y a desarrollar procedimientos para la multiplicación de los libros.

¿En qué medida Gutenberg había sacado inspiración de las técnicas ya existentes? No hay que olvidar que los chinos conocieron la imprenta en fecha muy temprana, pero ni este descubrimiento ni el de los coreanos, que ningún texto occidental menciona, parecen haber tenido resultados efectivos para la vida de la humanidad. Sus caracteres eran demasiado frágiles y demasiado numerosos; correspondientes a palabras y no a letras, no se habrían podido adaptar fácilmente a las escrituras occidentales; finalmente, si la imprenta hubiera llegado a Europa desde el Lejano Oriente, habría seguido con toda verosimilitud el mismo camino que el papel y habría ido a dar a la cuenca del Mediterráneo y no a Maguncia. Se ha querido ver también en la xilografía un antepasado directo de la tipografía. Al tomar conciencia de la falta de flexibilidad del empleo de los bloques de madera, se habría

tenido la idea de recortarlos en caracteres separados, luego de modelar esos caracteres en un material más resistente y que hiciera posible su fabricación en serie. Sin embargo, la imprenta no nació en un medio de fabricantes de imágenes, de naipes o talladores de madera, sino en el medio de los orfebres, entre los cuales se practicaba desde mucho tiempo atrás el grabado, la aleación y la fundición de los metales, técnicas que hicieron posible el perfeccionamiento de la tipografía. Por otra parte, Gutenberg no intentaba fabricar xilografías a mejor precio y en mayor número, productos en los que predominaba la imagen, sino manuscritos que estaban constituidos principalmente por texto, como lo demuestran la elección de las primeras obras impresas y su presentación.

La invención de la imprenta hizo que el libro alcanzara una plenitud y una realización en la medida en que todo texto literario (en un sentido amplio) aspira por esencia a una comunicación y a una difusión que sean lo más amplias que se pueda. Pero no hay que confundir causas y consecuencias. Se ha dicho frecuentemente que el desarrollo de la cultura y una mayor demanda de libros hacían inevitable la invención de la imprenta en el momento en que se produjo. Si ése fuera el caso, habría tenido que aparecer en la época del desarrollo de las universidades y en el país más avanzado desde el punto de vista intelectual, Italia. En cambio, nació en una ciudad renana de apenas 3 000 habitantes, que no era precisamente un centro intelectual, en un medio todavía medieval como lo demuestran los primeros textos impresos. No es el resultado de un impulso intelectual, sino del estado avanzado de una técnica, la del metal. El desa-

rrollo ulterior de la imprenta no debe hacernos olvidar las condiciones de su origen. Gutenberg no pensaba en otra cosa más que en descubrir un procedimiento más eficaz para la fabricación de los libros, sin presentir las inmensas consecuencias que acarrearía su invento.

III. LA EXPANSIÓN DE LA IMPRENTA

A pesar del secreto del que estaban rodeados los primeros impresores, el nuevo invento se propagó rápidamente. ¿No se cuenta que ya en 1458 Carlos VII habría enviado a Nicolás Jenson a Maguncia para informarse sobre él? Cuando murió Gutenberg en 1468 la imprenta ya estaba instalada en varias ciudades: dos talleres funcionaban en la propia Maguncia, otros se habían establecido en Estrasburgo y en Bamberg antes de 1460, en Colonia y en Subiaco en 1465, en Eltville y en Roma en 1467, en Augsburgo en 1468. A finales del siglo XV, más de 250 ciudades europeas habían recibido la imprenta: 10 antes de 1470, unas cien entre 1470 y 1479, 90 de 1480 a 1489 y unas cuarenta entre 1490 y 1500.

Alemania fue la primera beneficiaria de este desarrollo. En ese país ya se imprimía en unas veinte ciudades antes de 1480 y en unas cuarenta más antes de 1501, particularmente en Renania y en la región del Danubio. Los Países Bajos, patria de impresiones arcaicas, conocieron la imprenta ya en 1473, tanto en el norte (Utrecht) como en el sur (Alost). A partir de Alemania del Norte, la nueva técnica llegó a cinco ciudades escandinavas ya en el siglo XV.

Si bien Italia no había sido la cuna del nacimiento de la imprenta, gozaba de una vida intelectual y una organización comercial muy apropiadas para su desarrollo. Aparecida en Subiaco en 1465, después en Roma en 1467, la imprenta alcanzó 80 ciudades italianas en el siglo XV, sobre todo del centro y del norte de la península. El principal centro tipográfico era Venecia, donde se imprimía desde 1469; 150 de los 500 impresores italianos del siglo XV ejercieron su oficio en esa ciudad, y 4 500 de los 12 000 incunables italianos salieron de sus prensas.

Unas cuarenta ciudades francesas y cuatro más del cantón suizo de Vaud vieron llegar impresores en el siglo XV, pero de todas ellas no hubo verdaderamente más que tres que fueron grandes centros tipográficos: París (1470), Lyon (1473) y Ruán (1485). Citemos además Tolosa (1476), Angers (1477), Ginebra (1478), Poitiers (1479), Caen (1480), etcétera.

Se utilizó la imprenta en 32 ciudades de la península ibérica, empezando con Barcelona y Segovia en 1471 o 1472, a cargo de impresores de origen alemán. El primer impresor inglés, William Caxton, trabajó primeramente en Brujas antes de instalarse en Westminster en 1476. La imprenta inglesa permaneció durante mucho tiempo limitada a cuatro ciudades, Londres, Oxford, Cambridge y York. La imprenta se extendió también a Europa central y oriental en el siglo XV, a Hungría y Polonia ya en 1473, luego a Bohemia, a Croacia y a Montenegro.

La imprenta llegó con algo más de retraso al resto de Europa, a Transilvania en 1528, a Moscú en 1563, a Constantinopla en 1727, a Grecia en 1821. Pero para entonces los colonos y los misioneros españoles y portugueses ya la habían exportado a otros continentes. Los primeros la establecían en México en 1539, en Lima en 1584 y en las Filipinas en 1593. Los segundos en Goa en 1557, en Macao en 1588 y en Japón en 1590. El primer taller de imprenta de Norteamérica funcionó en Cambridge (Massachusetts) en 1638.

IV. FACTORES DE DIFUSIÓN DE LA IMPRENTA

Los alemanes, que habían sido los descubridores de la imprenta, fueron sus primeros y mejores propagandistas; Zell y Ruppel, antiguos obreros de Gutenberg y de Schoeffer, la introdujeron a Colonia y a Basilea respectivamente, y fueron también tipógrafos alemanes los que la llevaron a las principales ciudades de los Países Bajos, de Italia, Francia, España, etc. Un gran número de impresores alemanes se habían establecido en toda Europa a finales del siglo XV y, todavía en el siglo siguiente, algunos grandes impresores como los Wechel en París o los Gryphe en Lyon serán originarios de Alemania.

¿Qué es lo que atraía y, con frecuencia, retenía definitivamente a los impresores en esta o en aquella otra ciudad? En primer lugar la acción de hombres o de grupos preocupados por proveerse de textos y de difundirlos, y bastante ricos como para aportar los fondos necesarios para hacer una impresión.

Fue gracias a mecenas como Jean de Rohan o Jérôme Rodler como algunas pequeñas localidades como Bréhan-Loudéac en Bretaña o Simmern en el Palatinado, produjeron una docena de ediciones interesantes. Con muchísima frecuencia fueron personas de la Iglesia los que atrajeron a los impresores; en 43 ciudades, la primera impresión fue un libro litúrgico; en 80 ciudades más fue también una obra de carácter religioso. Es decir que en la mitad de las ciudades en las que se introdujo la imprenta, se trataba de favorecer el trabajo de los teólogos, de cubrir las necesidades del culto y de la clerecía, y contribuir a dar una formación edificante a los fieles. Incluso se llamó a algunos impresores para trabajar en los monasterios (Cluny, Dijon) y algunas imprentas funcionaron durante mucho

tiempo en los claustros de Saint-Gall y Einsiedeln. Algunos monjes se volvieron impresores, como los Hermanos de la Vida común, primeros tipógrafos de Marienthal (1474), Bruselas (1475) y Rostock (1476). Por su parte, los miembros de las comunidades israelitas, florecientes en la región del sur de Europa, se interesaron rápidamente por la imprenta en la que veían un medio de multiplicar los textos que permitían preservar su religión y su cultura. Ya en 1446 un judío de Aviñón pedía a Waldvogel la preparación de caracteres hebreos, y fue justamente con impresiones en hebreo como la imprenta hizo su aparición, entre 1475 y 1496, en varias ciudades italianas (Piove di Sacco, Reggio de Calabria, Soncino, Casalmaggiore, Barco), portuguesas (Faro, Lisboa, Leiria) y españolas (Montalbán, Guadalajara, Híjar) y, en el siglo XVI, en Marruecos, Palestina, Egipto y Turquía.

La imprenta no se había mantenido en todas las ciudades en las que había aparecido. Muchos impresores, llamados a una ciudad para una tarea precisa, tenían que mudarse con su material y buscar trabajo en otra parte cuando dicha tarea había terminado y las necesidades locales quedaban satisfechas.

La producción del libro en el siglo XV provenía sobre todo de impresores estables que habían podido desempeñar su actividad en ciudades con una demanda suficiente que permitía el funcionamiento regular de sus prensas. Así fue como los talleres tipográficos se implantaron en las ciudades universitarias. Es conocido el caso de París. Fue a iniciativa del prior de la Sorbona, Jean Heynlin, de origen alemán, y del profesor y humanista Guillaume Fichet, como tres tipógrafos alemanes instalaron la primera imprenta parisiense, en 1470, en las instalaciones universitarias; por lo tanto, publicaron en primer

término textos clásicos en caracteres romanos, como Gasparino de Bérgamo, Salustio, Valerio Máximo, Cicerón, Lorenzo Valla. A partir del siglo XV, la mayor parte de las grandes ciudades universitarias europeas poseen prensas que inauguran su actividad mediante la publicación de tratados teológicos, jurídicos o médicos, correspondientes a las necesidades de la enseñanza.

Pero la clientela universitaria no siempre proporcionaba mercados suficientes. Los primeros impresores parisienses tuvieron que abandonar la Sorbona al cabo de tres años e instalarse en la calle Saint-Jacques donde publicaron libros en caracteres góticos para el uso de un público más amplio. De hecho, los principales centros de producción y difusión del libro impreso fueron muy rápidamente los grandes sitios comerciales: Estrasburgo, Venecia, Florencia, Lyon, Amberes, Ruán, Francfort, y es en su calidad de tales como hay que agregar a la lista a París, Colonia, Basilea y Leipzig, y no a causa de sus universidades. Estas grandes ciudades mercaderes ofrecían a la imprenta tres condiciones favorables. En primer lugar, mercados más amplios para sus productos, pues contaban con una población relativamente elevada en que el libro podía encontrar varias clientelas. El mundo de las universidades y de los colegios solicitaba textos clásicos, obras gramaticales, tratados filosóficos y teológicos; las iglesias, los cabildos de canónigos y los monasterios tenían necesidad de contar con libros litúrgicos, con textos sagrados, con literatura patrística y espiritual; algunos parlamentos u otras jurisdicciones civiles utilizaban obras de jurisprudencia y compilaciones de costumbres y, para todo un público más amplio de burgueses y comerciantes, se im-

primían desde el siglo XV calendarios, almanaques, novelas de caballería, obras de devoción en lengua vulgar, libros de Horas. Por otra parte, la fabricación y el comercio del libro exigían fuertes inversiones de capital; ¿dónde mejor se podían encontrar capitales disponibles sino en las grandes ciudades comerciales? Por decirlo en una sola palabra, estas ciudades facilitaban la difusión de la producción; situadas en puntos nodulares de comunicación, tenían a su disposición circuitos comerciales de los que se valieron impresores y editores para dar salida a su mercancía. Varias, como Lyon, Ginebra, Leipzig y Francfort, eran ciudades de feria y el comercio del libro en ellas se benefició de los intercambios que se establecían ahí en el plano europeo.

5

DEL MANUSCRITO MEDIEVAL AL LIBRO MODERNO

I. LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO

Los primeros impresores conservaron en el libro la presentación del manuscrito, no para engañar a la clientela como se ha creído a veces, sino simplemente porque no podían concebir otra forma de libro que no fuera la que ya le conocían. Fue poco a poco como las necesidades de la nueva técnica llevaron al libro impreso a alejarse de su modelo inicial, y fue al término de una evolución de casi un siglo cuando desemboca, hacia los años 1530-1550, en la presentación que le conocemos todavía en la actualidad, a excepción de algunos detalles. Así pues, conviene insistir en este primer siglo del libro impreso. Se tiene la costumbre de llamar *incunables* (del latín *incunabula*: cuna) a los libros impresos hasta el año de 1500 inclusive. Si bien este corte es cómodo, no por ello resulta menos artificial; algunos libros del siglo XV ya tienen un aspecto muy moderno, en tanto que otros conservan una presentación arcaica en fechas muy avanzadas del siglo XVI. Una fecha flotante alrededor de 1530 constituiría un corte más lógico.

1. *Los caracteres.* Para el diseño de sus caracteres los primeros impresores copiaron la escritura de los manuscritos y

la utilizaron del mismo modo: gótico de molde en los textos sagrados y en las obras litúrgicas (*Biblias* de 42 y 36 líneas, *Salterio* de 1457), góticas de suma en los grandes tratados (*Catholicon* de 1460), bastarda en los textos en lengua vulgar (ediciones de Mansion en Brujas, las de Vérard en París). Los caracteres romanos resucitaban la minúscula carolingia; habían sido puestos de moda por los humanistas que habían redescubierto a los clásicos en manuscritos de la época de Carlomagno. Estos caracteres aparecieron en el libro impreso ya en 1465, simultáneamente en Subiaco y en Estrasburgo. Restringidas al principio a los textos latinos clásicos y a las obras de los humanistas, no suplantaron a las góticas sino en el decenio de 1540, ya que habían encontrado una tenaz resistencia en las obras jurídicas y litúrgicas. Sin embargo, los caracteres góticos se mantuvieron en tierra germánica; los textos alemanes serán impresos hasta principios del siglo XX en *Fraktur*, escritura surgida de la bastarda, y los textos flamencos y holandeses en un tipo gótico derivado de la de molde. Los más hermosos caracteres romanos del siglo XV fueron los de Nicolás Jenson, impresor francés establecido en Venecia; sirvieron de inspiración a los de Aldo Manucio algunos años después y a los que Claude Garamond grabará en París hacia 1540. El mismo Manucio mando diseñar en Venecia, en 1501, un juego de caracteres romanos inclinados, derivados de la minúscula humanística, las *itálicas*; estos caracteres hacían posible imprimir texto más compactado. De ese modo, Aldo pudo reducir los formatos y publicar textos clásicos en volúmenes portátiles, rompiendo así con la tradición de los grandes textos en folio que la imprenta había heredado de la época de los manuscritos. Estos caracteres ya no se emplean en nuestra época para todo el texto, pero sirven todavía para subrayar ciertas palabras o ciertos pasajes.

Hubo otros ensayos en la historia del libro que buscaban imitar las escrituras manuales. A mediados del siglo XVI, un impresor parisiense establecido en Lyon, Robert

Granjon, grabó una serie de caracteres inspirados en la cursiva de la época, llamados "caracteres de urbanidad" porque servían para imprimir la *Urbanidad pueril* en la versión de Erasmo. Un siglo después, el impresor parisiense Pierre Moreau publicó varias obras en "escritura financiera", que reproducía la caligrafía de su época.

Al principio los impresores conservaron las abreviaturas y ligaduras de que se valían los copistas para ganar espacio y tiempo. Luego las eliminaron progresivamente para aligerar sus cajas y facilitar el trabajo de composición tipográfica. También simplificaron la grafía de las palabras y ejercieron así su influencia en la evolución de la ortografía.

2. *El texto.* El texto de los primeros libros impresos era muy denso como el de los manuscritos. No tenía más cortes que algunas letras adornadas y calderones que indicaban los párrafos, pero se presentaba a menudo repartido en dos columnas. Con frecuencia llevaba glosas en los márgenes, con el texto principal en caracteres más grandes completamente rodeado de comentarios (glosas) impresas en un cuerpo más pequeño. Eso correspondía del todo a las costumbres de la Edad Media, cuando se conocía más a las obras por sus comentarios que por sí mismas. Después los márgenes se despejaron poco a poco y dieron descanso a la vista de los lectores introduciendo más claros en las páginas que antes estaban demasiado compactas.

Cuando las anotaciones se volvieron más breves, se las colocó en los márgenes frente al texto. Se trata de los *ladillos,* en francés *manchettes,* así llamadas porque a veces están acompañadas por una manita que sale de una manguita que señala el pasaje concernido; esto permitía que el lector abarcara el texto y su anotación de una sola

ojeada. A partir del siglo XVIII, se tomó la costumbre de trasladar las notas al pie de la página, costumbre que se conservó. Pero ciertos libros actuales concentran las notas al final del capítulo o incluso del volumen, cosa que facilita el trabajo del impresor, pero no el de los lectores.

3. *La estructura*. La forma del libro actual es todavía la del *codex* de finales de la Antigüedad. En la Edad Media, el libro ya estaba constituido por cuadernos, es decir, por hojas de pergamino dobladas y agrupadas. El libro impreso utilizó el papel de la misma manera y su *formato* depende del número de dobleces a los que se ha sometido al pliego de papel salido de la *horma* para constituir cada cuaderno. En un formato en *folio*, el pliego solamente se dobla en dos partes y cada cuaderno tiene dos folios; se lo dobla dos veces en un formato *en cuarto* (en 4º) y cada cuaderno tiene 4 folios, y se lo dobla tres veces en uno *en octavo* (en 8º) y cada cuaderno tiene 8 folios, etc. Al igual que los manuscritos, los primeros impresos no llevaban numeración de folio ni de página, pero como estaban compuestos por numerosos folios tirados por cientos de ejemplares, era necesario inventar señales para servir de guía al trabajo de los encuadernadores; éstos fueron los registros, las signaturas y las llamadas.

El *registro* era un extracto de las primeras palabras de cada cuaderno o de los folios de la primera mitad de cada cuaderno; hacía posible que los encuadernadores doblaran los pliegos y armaran los cuadernos en el orden requerido. También se tomó la costumbre de designar cada cuaderno mediante una letra del alfabeto, impresa en la esquina inferior del frente de los folios de la primera mitad de los cuadernos, y seguida de un número que indica la

sucesión de los folios; se trata de las *signaturas.* Éstas referencias subsisten en la actualidad bajo una forma simplificada: un número en la esquina inferior de la primera página de cada cuaderno, a menudo acompañada a la izquierda por el título de la obra abreviado. Las signaturas hicieron posible abreviar los registros en dos o tres líneas, pues en éstas se conformaron con mencionar cada cuaderno mediante su letra y con indicar el número de folios por cuaderno. Estos registros sirven en la actualidad para cotejar los libros y verificar si los ejemplares están completos. Se comenzó también a imprimir la primera palabra de cada cuaderno como adición al final del cuaderno anterior; estas palabras que remiten a lo que sigue son las *llamadas*; servían de guía para la labor de doblez de los pliegos y estuvieron en uso hasta el siglo XVIII. Pronto se llegó a idear la técnica de imprimir el número de cada folio en la esquina superior de su frente, al principio en números romanos, después en números arábigos. Finalmente, ya no se numeraron los folios, sino las páginas de los libros; la paginación no suplantó completamente a la foliación sino hacia finales del siglo XVI. Desde el siglo XV se imprimió también en el margen superior de cada página el título abreviado de la obra o del capítulo actual; se trata de la cornisa que todavía se mantiene en uso.

Al igual que los manuscritos, los primeros textos impresos no llevaban título. Se los designaba mediante las primeras palabras del texto, el *incipit*; esta ausencia de “estado civil” hace difícil establecer la fecha y el lugar de impresión de muchos incunables. Muy pronto se tomó la costumbre de colocar al final del volumen una fórmula que indicaba, en pocas líneas, el autor y el título de la obra, el lugar y la fecha de la edición y el nombre del impresor; se trata del *colofón* (de una palabra griega que significa: remate, fin). Este colofón iba frecuentemen-

te acompañado de la marca del impresor, al principio una marca muy simple que reproducía la señal que trazaba sobre los paquetes que enviaba. El texto comenzaba ya desde el frente del primer folio. Como esta página tenía tendencia a estropearse, algunos tipógrafos no comenzaban la impresión sino en el reverso del primer folio. Después se vieron llevados a imprimir el título de la obra sobre el frente de ese primer folio que quedó en blanco, abreviado a una o dos líneas. A continuación, el espacio que quedó vacío bajo el título fue llenado por una ilustración, con mucha frecuencia la marca del impresor o del editor. Esta marca asumió entonces una función publicitaria (que reproducía el rótulo del negocio) y decorativa, cargándose de ornamentos simbólicos y alegóricos. Finalmente, debajo de la ilustración o de la marca, se fueron agregando poco a poco las indicaciones del lugar de la edición, la dirección del librero que vendía la obra y la fecha de su publicación. Aparecido desde el siglo XV, el empleo de la portada interior con todos sus elementos solamente se generalizó en el segundo tercio del siglo XVI. Cuando esto sucedió, el colofón pudo reducirse y a menudo desaparecer; sin embargo, nuestro actual "terminado de imprimir" es heredero de aquél.

II. LA ILUSTRACIÓN DEL LIBRO

Las primeras decoraciones del libro impreso fueron las mismas del manuscrito. Los impresores dejaron al principio en manos de los iluminadores la tarea

de pintar las letras adornadas y, hasta principios del siglo XVI, algunos impresores siguieron recibiendo miniaturas, encuadres, calderones y puntos finales en colores. Cuando el libro impreso tuvo su propia decoración, pintores e iluminadores a veces participaron todavía en él para realzar con colores los grabados en madera.

1. *El grabado en madera.* De hecho, muchos incunables se escaparon de los iluminadores y se quedaron sin decoración; así pues, los impresores pasaron a adornar ellos mismos sus ediciones utilizando los grabados en madera. Como estaban en relieve, dichos grabados se ajustaban fácilmente dentro de la horma con los caracteres tipográficos; de ese modo texto e imágenes podían imprimirse al mismo tiempo. Albert Pfister, impresor de Bamberg, ya practicaba en 1460 esta combinación en sus ediciones. De este modo la decoración impresa se extendió progresivamente a las diversas partes del libro que solían recibir el trabajo de los iluminadores: letras ornamentadas, encuadres de páginas, ilustraciones al inicio de las obras y de sus partes principales, viñetas diseminadas por el texto.

Implantado en Alemania antes del descubrimiento de la imprenta, el grabado en madera penetró rápidamente al libro impreso alemán. Erhard Ratdolt, impresor en Venecia desde 1476, después en su ciudad natal Augsburgo hasta 1522, fue un pionero en ese terreno. La ilustración del libro alemán se vio beneficiada entonces por la participación de artistas notables, a la vez pintores y grabadores, de los que Alberto Durero (1471-1528) es el más importante. Éste llevó la técnica del grabado en madera a un extremo grado de elegancia, como lo atestiguan sus famosas colec-

ciones: el *Apocalipsis*, la *Gran Pasión*, la *Vida de la Virgen*. Sus contemporáneos, Hans Burgkmair, Urs Graf, Hans Baldung Grien, Hans Holbein, proporcionaron modelos de madera grabada para varios libros. Sin embargo, las obras ilustradas más apreciadas se deben a artistas de menor envergadura: Erhard Reuwick (*Sanctarum peregrinationum in montem Sion opusculum*, Maguncia, 1486), Michael Wohlgemuth (*Weltchronik* de Schedel, Nuremberg, 1493), Hans Schoeufflein (*Theuerdank*, Nuremberg, 1517), etcétera.

Si bien los impresores alemanes, repartidos por toda Europa, marcaron la decoración del libro en el siglo XV con una impronta germánica, también actuaron las condiciones artísticas propias de cada país. El libro español resiente la influencia morisca. En Italia, donde el arte y la vida intelectual ya estaban muy evolucionadas, la decoración del libro adoptó rápidamente un estilo original. En lugar de los grabados en madera sombreados de trazos y densos de los grabadores alemanes, se instaló una ilustración más lineal, hecha con dibujo a raya, impregnada de influencia antigua y de ligereza clásica. El mejor ejemplo de esto es la *Hypnerotomachia* (*Sueño de Polifilo*) de Francesco Colonna, publicado en 1499 por Aldo Manucio en Venecia; los grabados en madera de una pureza extraordinaria, resaltados por una estudiada disposición en la página, pudieron ser atribuidos a Bellini, a Mantegna o a artistas de su círculo.

La ilustración de los primeros libros también se veía enriquecida por la técnica de los artistas acostumbrados a trabajar la madera. El estilo de los fabricantes de naipes resulta manifiesta en las *Meditationes* de Torquemada (Roma, 1473); se lo encuentra en el libro de Lyon (*L'abusé en court*, los *Quatre fils Aymon*, 1480), cuyos rudimentarios grabados en madera no carecen de sabor. En París, la ilustración impresa se difunde en fecha más tardía, quizá a causa de la vitalidad que conservaban los talleres de iluminadores. Los grabados en madera, de factura más flexible y libres de influencias extranjeras, aparecieron en

los libros impresos ahí por Jean Dupré, Guy Marchant (*Danse macabre*, 1485), Pierre Le Rouge (*Mer des hystoires*, 1488) y para Antoine Vérard (*Art de bien vivre et de bien mourir*, 1492, *Chroniques de France*, 1493). Una gran parte de la producción estaba constituida por libros litúrgicos y, en especial, los libros de Horas que fueron el gran éxito de la edición parisiense durante medio siglo (1485-1535). Todos ellos estaban abundantemente ilustrados con grandes temas grabados en madera y con encuadres en casi todas las páginas.

2. *El grabado en metal*. Los impresores pudieron utilizar placas de metal grabadas en relieve y ajustarlas en la horma con los caracteres tipográficos, pero la verdadera técnica de grabado en metal era la *talla dulce*. En lugar de preservar el diseño retirando el material que lo rodeaba, como en la talla en relieve, el artista grababa directamente el diseño haciendo incisiones en la superficie de una lámina metálica (de cobre por lo general) con un buril. Pero para imprimir un grabado en talla dulce, se necesitaba ejercer una presión más fuerte, pues la tinta se metía en los huecos; por consiguiente, no se lo podía ajustar en una misma horma con los caracteres tipográficos, entintados sobre su parte en relieve; era preciso proceder a hacer un doble paso por la prensa, lo que provocaba pérdida de tiempo y dificultades para lograr un buen encuadramiento. Así pues, al principio la talla dulce raramente fue utilizada en el libro impreso, pero, en la segunda mitad del siglo XVI, se implanta en ese terreno para dominar su ilustración en los dos siglos siguientes. ¿Cuáles son las razones de este brusco cambio? No hubo ningún cambio en la fabricación del libro y siguió planteándose a los impresores en los mismos términos el pro-

blema del doble paso por la prensa. La que se transforma entonces es la técnica de la talla dulce. Anteriormente, las láminas de cobre se colaban, después su superficie era enderezada en el torno o era golpeada con el martinete; eran de espesor variable y de superficie irregular. Para superar estos inconvenientes los grabadores preferían utilizar el procedimiento "de picado"; un trazo de buril a pulso requería de una superficie más regular. Ahora bien, a mediados del siglo XVI es cuando se inventó el laminado que hacía posible que las láminas fueran delgadas, perfectamente planas, y que presentaran una superficie homogénea al buril.

III. LOS TEXTOS IMPRESOS

1. *La producción.* Solamente a partir de evaluaciones aproximativas es como se puede calcular la producción del siglo XV en 30 o 35 000 ediciones con unos 20 millones de ejemplares; Europa no tenía entonces más de 100 millones de habitantes. Para el siglo XVI, la producción global se sitúa entre 150 y 200 000 ediciones, que representan cerca de 200 millones de ejemplares; de estas ediciones 45 000 fueron impresas en Alemania, 26 000 en Inglaterra, 3 500 en Polonia, 25 000 en París, 15 000 en Venecia, 13 000 en Lyon, etcétera.

La misma imprecisión en lo que concierne a las cifras del tiraje. La nueva técnica hacía posible multiplicar los ejemplares; la economía lo sugería también, pues eso daba la posibilidad de prorratear entre ellos los gastos ocasionados por la preparación

de la obra y su composición tipográfica. Pero los mercados y la competencia limitaban los tirajes. Si eran demasiado elevados, los ejemplares no vendidos se acumulaban y los capitales puestos en juego se quedaban varados. Además, en cuanto una obra alcanzaba el éxito, era inmediatamente imitada por otro impresor y la gran difusión de un texto se expresaba más bien mediante una multiplicación de las ediciones que mediante tirajes elevados. La *Biblia* de Gutenberg sin duda tuvo un tiraje de 300 ejemplares, pero muchas ediciones anteriores a 1480 se conformaban con tirar 100 o 150 ejemplares. Posteriormente, algunas ediciones alcanzaron los 1 000, incluso 2 000 ejemplares, pero el promedio se mantenía bajo: 400 a 500 ejemplares a finales del siglo XV, 600 a 1 200 a lo largo del siglo XVI. En los siglos XVII y XVIII, los tirajes inferiores a 2 000 ejemplares seguirán siendo los más numerosos, dado que la demanda se mantiene restringida, la competencia encarnizada y el papel caro.

2. *Los textos.* Los primeros textos impresos demuestran que el descubrimiento de Gutenberg era un acontecimiento medieval; en el siglo XV, tres cuartas partes de los libros están en latín, la mitad tiene que ver con el ámbito religioso.

De ese modo, la Biblia, el primero de todos los libros impresos, tuvo alrededor de 130 ediciones en el siglo XV y 1 300 ediciones de comentarios de las Escrituras se publicaron de 1465 a 1520. Entre los incunables se cuentan numerosos libros litúrgicos: 418 breviarios y 73 diurnos (parte diurna del *Breviario*), 364 misales, etc., y la imprenta del siglo XV difundió ampliamente a los grandes doctores medievales:

205 ediciones incunables de san Alberto Magno, 189 de san Buenaventura, 187 de san Agustín, 174 de san Bernardo, 136 de san Antonino de Florencia, etc. Al mismo tiempo aparece toda una literatura destinada a alimentar la piedad de los fieles: opúsculos de piedad, vidas de santos aisladas o en compilaciones (140 ediciones incunables de la *Leyenda dorada*), libros de Horas (800 ediciones entre 1485 y 1530). Recordemos que en muchas ciudades las prensas inauguraron sus actividades mediante la impresión de un libro litúrgico o de una obra religiosa.

La edición del siglo XV incluía a la literatura antigua, pero con una predilección por los autores que habían sido mejor conocidos en la Edad Media, y que habían sido más copiados, traducidos y adaptados: 332 ediciones de Cicerón, 165 de Aristóteles, 160 de Virgilio, 135 de Esopo, también 135 de Catón, 125 de Ovidio, 99 de Vegecio, 93 de Boecio, 71 de Séneca, etc. Los textos de iniciación gramatical seguían siendo los que se utilizaban en la Edad Media: 365 ediciones de Donato, 300 de Alexandre de Villedieu. Las obras jurídicas representan una décima parte de la producción impresa del siglo XV: muchas compilaciones de costumbres y de obras de práctica, 200 ediciones, totales o parciales, del *Corpus juris civilis*, numerosos comentarios y particularmente los de Bartolo de Sassoferrato, jurisconsulto italiano del siglo XIV, editados también 200 veces; igualmente muchas ediciones del *Corpus juris canonici* y de sus comentadores. El ámbito "científico" ocupa otra décima parte de la producción de incunables; las grandes compilaciones medievales de Vincent de Beauvais, Barthélémy de Glanville, Pierre de Crescens y Werner Rolevinck tenían gran éxi-

to, pero la imprenta prácticamente no desempeñaba ningún papel en el desarrollo científico teórico. Hizo un mayor servicio a las técnicas al publicar, por ejemplo, los tratados de arquitectura de Alberti y las obras de arte militar de Valturio. Los textos en lengua vulgar no alcanzaban ni la cuarta parte de la producción, en vista de que el público del libro seguía siendo en su gran mayoría un público de clérigos. Muchos son traducciones, ya de obras de devoción y de moral, ya de clásicos editados en ese entonces. Pocas obras originales y contemporáneas fuera de las novelas de caballería, cuyo éxito no estaba cerca de extinguirse.

Por consiguiente, los editores del siglo XV dieron una difusión inesperada al pensamiento medieval; pero, ¿qué Edad Media transmitieron? No imprimieron todo y tuvieron que hacer una selección conforme a criterios comerciales. Preocupados por dar salida a su producción y por lograr beneficios, buscaban obras susceptibles de interesar al mayor número de sus clientes y su selección solamente revela al pensamiento medieval a través del prisma, quizá deformador, del gusto y las preocupaciones de los hombres del siglo XV.

Las estadísticas se topan con la fecha fatídica de 1500, límite de los repertorios de incunables. Inadecuado en lo que concierne a la presentación del libro, este corte resulta igualmente inapropiado desde el punto de vista de los textos. Es peligroso tratar de levantar una frontera cronológica entre la Edad Media y el Renacimiento; sin embargo, la transición de uno a otro periodo en cuestión de libros se manifiesta mediante mutaciones y rupturas en la secuencia de las ediciones alrededor de 1520. Esta fecha pare-

ce marcar el final de la expansión de obras de carácter medieval y de índole compilatoria, en tanto que su lugar es ocupado por los libros nuevos. No resulta fácil, que digamos, explicar este fenómeno; se puede observar solamente que alrededor de esta fecha se difundieron los escritos de los humanistas. También fue en 1520 cuando Lutero consumó su ruptura con Roma, acontecimiento marcado por la hoguera del 10 de diciembre, en la que el fuego no solamente consumió la bula del papa, sino también una pila de libros de derecho canónico. ¿Se trataba de una señal de las mutaciones que estaban teniendo lugar en el ámbito del libro?

IV. EL HUMANISMO Y EL LIBRO

El humanismo había aparecido en la Italia del siglo XIV (Petrarca, Boccaccio) y se había desarrollado ahí mismo en el siglo XV con una pléyade de escritores y eruditos como Poggio, Eneas Silvio Piccolimini (Pío II) y Lorenzo Valla. La restauración de las letras antiguas era la preocupación primordial del humanismo, que encontró en la imprenta un instrumento destacado. Los tipógrafos difunden los textos clásicos que la Edad Media había conservado, pero estos escritos son revisados. El humanismo hace una elección entre los manuscritos disponibles e inventa la crítica textual; sustituye los viejos comentarios por los de Beroaldo, Mancinelli, Sabellico, etc. Al mismo tiempo, la imprenta revela al público erudito los textos antiguos que los humanistas exhumaron y se difunden todas las obras latinas esenciales.

Los letrados bizantinos que habían huido de la invasión turca en 1453, se habían refugiado en Italia y habían introducido el conocimiento del griego. Por lo tanto, es en ese país donde los caracteres griegos hicieron su primera aparición en el libro impreso, al principio a través de las citas en los autores latinos, luego a través de la publicación íntegra de autores griegos en su lengua. Después de algunos años, el griego se extendió fuera de Italia. En París, Gilles de Gourmont fue el primero en imprimir textos griegos, 25 ediciones entre 1507 y 1517. Se multiplicaron las iniciaciones gramaticales y los textos clásicos y, a partir de 1525, el estudio del griego despierta un auténtico entusiasmo en los medios intelectuales. Algunos se proponen incluso añadirle el conocimiento del hebreo; convertirse en *homo trilinguis* es el ideal de muchos de los humanistas: el Collège des Trois-Langues en Lovaina (1520) y el Collège royal en París (1530) fueron fundados precisamente para el estudio del latín, el griego y el hebreo. También los caracteres hebreos aparecieron primeramente en las citas, pero la mayor parte de los libros impresos totalmente en hebreo fueron realizados por parte de impresores judíos para las comunidades israelitas.

La expansión de los textos clásicos se completaba mediante una multiplicación de sus traducciones, que venían a ensanchar un mercado saturado de textos originales y que correspondían al desarrollo de las lenguas nacionales. Los reyes estimulan la traducción de los clásicos por parte de escritores de talento: Claude de Seyssel, Mellin de Saint-Gelais, Étienne Dolet, Clément Marot, Lazare y Jean-Antoine de Baïf, Jacques Amyot. También hay traduccio-

nes de una lengua moderna a otra; son especialmente los autores italianos, Petrarca, Boccaccio, quienes desde mucho tiempo atrás escribían en su lengua, los que se vieron beneficiados con la traducción.

Donde el humanismo ejerció la influencia más amplia fue en el ámbito de la educación y de la enseñanza. Siguiendo los pasos de los humanistas, los protestantes dedicaron una especial atención a los estudios, desarrollando por todas partes escuelas latinas y academias. Los católicos de la Contrarreforma los imitaron, en especial los jesuitas, quienes extendieron a partir de 1550 toda una red de colegios en la Europa católica. Resulta significativo que en la obra del príncipe de los humanistas, Erasmo (1469-1536), los trabajos que tuvieron mayor éxito no fueron los que realizó sobre las Escrituras ni sus tratados morales (aunque fueron impresos frecuentemente), sino sus obras gramaticales o pedagógicas como los *Adagios* (160 ediciones de 1500 a 1560). El *De Duplici copia verborum*, el *De conscribiendis epistolis*, los *Apophthegmata*, sin hablar del duradero éxito de la *Civilidad pueril y honesta.*

El humanismo tuvo menos acción en el terreno científico, pues su apego a los autores antiguos obstaculizaba el avance de la investigación; la imprenta del siglo XVI no contribuyó tanto a promover los conocimientos nuevos como a enraizar antiguos prejuicios al vulgarizar nociones ya adquiridas. En geografía, la gran mayoría de los escritos concierne al Cercano Oriente y la Tierra Santa, mientras que todavía muy pocos se ocupan de América. Los libros de historia tienen una gran audiencia, pero más bien los de historia legendaria. En medicina se editan los modernos desde Vesalio a Fernel, pero el primer lugar queda reservado para Hipócrates y sobre todo para Galeno; la imprenta

consagra la fama de éste: 19 ediciones completas y 620 obras separadas para los siglos XV y XVI. En el terreno de las ciencias descriptivas es donde la imprenta prestó entonces los mejores servicios a través del libro ilustrado: grandes compilaciones de Vesalio y de Charles Estienne para la anatomía, de Brunfels y de Fuchs para la botánica, de Gessner y Belon para la zoología, de Agrícola para la mineralogía, etcétera.

Todo ello fue hecho posible por la acción eficaz de impresores y editores que no se conformaron con ser unos hábiles técnicos y unos buenos comerciantes, sino que supieron tomar parte también en las cosas del espíritu y ser ellos mismos unos eruditos. Citemos brevemente algunos ejemplos característicos. En Basilea, Amerbach y Froben, amigo del editor de Erasmo. Aldo Manucio en Venecia. En París, Henri Estienne y su hijo Robert, Josse Bade, Simon de Colines, Michel Vascosan y otros más difunden los textos clásicos. Geoffroy Tory desarrolla en su *Champfleury* (1529) algunas teorías modernas sobre la construcción de la letra. Sucedió incluso que algunos sabios y eruditos se hicieron ellos mismos impresores para garantizar la difusión de sus obras, como el astrónomo Regiomontanus en Nuremberg o el matemático Appianus en Ingolstadt. El arquitecto Androuet du Cerceau fue su propio editor en París.

V. EL LIBRO Y LA REFORMA

El 6 de julio de 1415, Jean Hus subía a la hoguera de Constanza; sus ideas reformadoras no morían con él, pero prácticamente no rebasaron el marco restringido de la Bohemia. Un siglo después, el 31 de octubre de 1517, Lutero fijaba en Wittenberg un cartel en el que desarrollaba ideas análogas, en algu-

nos meses toda Alemania las conocía; en los cuatro años de intensa polémica (1518-1521) que marcaron el nacimiento de la Reforma, 800 ediciones de unos cien textos de Lutero aparecieron en latín, en alemán y en otras lenguas; cuando murió en 1546, se habían publicado 3 700 ediciones de sus obras, a menudo con tirajes importantes, sin contar las traducciones de la Biblia. De ese modo podemos ver por qué Lutero consiguió el éxito donde Jean Hus había fracasado; es cierto que los espíritus habían evolucionado, pero sobre todo Lutero disponía para la propagación de sus ideas de un instrumento que había hecho falta a Hus: la imprenta.

En Francia, tres causas son las que explican el desarrollo de nuevas ideas. En primer lugar, la difusión del humanismo y las ideas bíblicas bajo la influencia de Erasmo, de Lefebvre d'Étaples y del grupo de Meaux; es el movimiento al que se ha dado el nombre de la "Prerreforma". A continuación, la presencia de alemanes en los oficios del libro, canal perfectamente adaptado para la penetración de los escritos luteranos en Francia; los edictos en contra de la difusión de los libros heréticos pondrán bajo acusación a los impresores y editores extranjeros. Finalmente, la disputa que enfrentaba a Lutero con sus detractores fue llevada en 1519 ante la Sorbona, la cual no dio su veredicto sino al cabo de dos años, durante los cuales se atrajo la atención hacia las ideas de Lutero, mientras que sus escritos se difundían por todas partes.

La difusión de los escritos heréticos se hacía secretamente a causa de la oposición con la que se topaba. Por lo tanto, se la entendería mal si la represión de la que fue objeto no arrojara sobre ella una luz indirecta pero significativa. El 18 de marzo de 1521, Francisco I invitaba al Parlamento a controlar la venta de los libros que concernían a la fe cristiana y a las Santas Escrituras; el 13 de abril de

1598, el edicto de Nantes preveía todavía el control de los libros por parte de los teólogos y prohibía la difusión de los escritos difamatorios. Entre estas dos fechas, el siglo está sembrado de fallos, de edictos y de ordenanzas sobre el mismo tema, y siniestramente iluminado por la llama de las hogueras que no consumieron solamente libros, sino también a las personas que los imprimían, los vendían, los distribuían o los poseían. Se pueden comprobar situaciones semejantes para Alemania y los Países Bajos, grandes productores de libros que, al igual que Francia, tuvieron que sufrir guerras religiosas. La represión del libro herético también se había organizado en esos lugares desde fecha muy temprana. Todo ello da testimonio del papel desempeñado por el libro en la difusión de la Reforma, frente al cual la multitud de los textos que se repiten constituye una confesión de impotencia.

Pero la difusión del libro encontraba dificultades no solamente en los territorios católicos. En 1520, Lutero quemaba la bula del papa que lo condenaba y tuvo el significativo gesto de colocar en la misma hoguera algunos libros de derecho canónico. De ese modo daba el primer paso de un vasto movimiento de combustión de libros cuyos efectos hemos visto, pero que rebasará al siglo XVI y las cuestiones religiosas, pues para atacar las ideas se la emprende siempre contra su vehículo habitual: el libro.

Al igual que en los territorios católicos, el control de la edición se organizó rápidamente en las regiones protestantes. En Ginebra no se estaba autorizado a imprimir sin el permiso del Gran Consejo y los infractores eran castigados; hubo personas enviadas a prisión, incluso ejecuciones capitales, como la del impresor Nicolás Duchesne, en 1557. La censura protestante no apuntaba solamente contra las obras "papistas"; la Reforma tuvo que enfrentarse a disidencias y se vio llevada a impedir la difusión de las ideas heterodoxas. De ese modo, Hans Hergot, impresor en Nuremberg, fue ejecutado en Leipzig en 1527 por haber publicado escritos anabaptistas. En 1574, el sínodo de

Dordrecht tomaba medidas contra los libros "heréticos" en términos semejantes a los de las ordenanzas de los países católicos.

Al principio, los principales centros de difusión del libro protestante se situaron en Alemania. En la segunda parte del siglo desempeñó un papel esencial Ginebra, donde Calvino se había instalado en 1541. Era enorme el número de refugiados franceses en dicha ciudad; entre ellos había libreros e impresores, como Jean Crespin, Conrad Bade, Robert Estienne, etc. La figura más característica fue la de Laurent de Normandía que montó en Ginebra una empresa de edición considerable; cuando murió en 1569 tenía 35 000 volúmenes en stock y estaba en posesión de créditos que equivalían a 50 000 volúmenes en circulación; mediante el libro desempeñó el papel de un auténtico ministro de propaganda calvinista.

En la segunda mitad del siglo XVI, la Contrarreforma en su desarrollo utilizó también al libro como instrumento de propaganda. Los principales centros de difusión eran París, Lovaina, Colonia, Ingolstadt, todas ellas ciudades universitarias. La más grande figura de ese movimiento fue el jesuita Pierre Canisius, que ejerció una considerable influencia en el mundo germánico; las ediciones, traducciones y adaptaciones de sus obras se multiplicaron y su pequeño catecismo (1588) fue publicado más de 400 veces en un siglo.

VI. LOS HOMBRES Y LOS LIBROS

1. *Los oficios del libro.* Como nuevo oficio, la imprenta no se integró de un solo golpe dentro de un marco preestablecido, pero su extensión la hizo entrar en relación con los antiguos oficios del libro: copistas (se les llamaba entonces escribientes), ilumina-

dores y libreros pasaron progresivamente de la fabricación y el tráfico de los manuscritos al comercio del libro impreso. Ahora bien, esos oficios estaban organizados, por lo menos en las ciudades universitarias; sus miembros pertenecían a la Universidad y, cuando se establecieron los primeros impresores, entraron fácilmente bajo su tutela, tanto más cuanto que el interés de su comercio los concentraba en su barrio y que muchos provenían de los antiguos oficios del libro. En las demás ciudades, el ejercicio del oficio se mantuvo flexible al principio; los libreros eran antiguos escribientes o bien comerciantes en mercería entre los cuales el libro había acabado por ocupar un lugar preponderante dentro de la diversidad de mercancías que vendían. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVI, la crisis económica, las reivindicaciones de los compañeros, la competencia y la multiplicación de las falsificaciones obligaron a los maestros a formar agrupaciones y así se crearon corporaciones de impresores en todas las grandes ciudades de Europa para lograr la observancia de unos reglamentos cada vez más complicados y para defender sus intereses profesionales.

Al principio, la distinción entre impresores y libreros no era tajante. Si bien algunos libreros contrataban los servicios de algunos impresores, los impresores vendían ellos mismos los libros que fabricaban y, a cambio de los que entregaban a sus colegas, recibían con frecuencia no dinero sino otros libros a los que daban salida en su tienda. Al principio, la fundición y el comercio de los caracteres tipográficos fueron atendidos por los propios impresores. En cuanto a los encuadernadores, se mantuvieron durante mucho tiempo como simples obreros que trabajaban en

el taller de un impresor o en la tienda de un librero. La confusión era todavía más completa en las ciudades secundarias en las que el ejercicio de un solo oficio no bastaba para que su practicante se ganara la vida; en ellas, el librero también manejaba la venta de pergamino y papel, fabricaba tinta, encuadernaba libros y hacía registros.

El problema más importante de la imprenta es el del financiamiento. Conseguir los instrumentos indispensables y comprar la materia prima exigen la inversión de sumas considerables, recuperables a plazo más o menos largo puesto que la salida de la producción se da a un ritmo más o menos lento; esto es lo que explica las dificultades pecuniarias de muchos impresores, empezando por Gutenberg. Los éxitos se debían a la intervención de un patrocinador, un capitalista, que cargaba con los riesgos de la empresa e incluso a veces tomaba la iniciativa de la misma. De ese modo, además del impresor que fabricaba el libro, se desarrolló un nuevo oficio, el del editor que asumía las responsabilidades comerciales, subvencionando la fabricación y encargándose de la venta de los libros producidos.

Fue Barthélémy Buyer, un rico comerciante, quien introdujo la imprenta a Lyon en 1473; contrató a un impresor de Lieja que estaba de paso por la ciudad y creó varias sucursales en Francia para dar salida a su producción y muy pronto también a la de sus colegas. Antoine Vérard y después Jean Petit, desempeñaron un papel semejante en París; de 1493 a 1530, este último publicó cerca de 1 500 ediciones, encargando el trabajo a muchos impresores y asociándose con los mejores libreros de la ciudad, con los cuales compartía los gastos y la venta de las ediciones. En toda Europa, algunas grandes familias de libreros funda-

ban establecimientos en diferentes ciudades y extendían sus negocios más allá de las fronteras. Los Giunta de Florencia también tenían prósperas oficinas en Venecia y en Lyon, así como almacenes en Italia, en Francia, en Alemania y en España. Johann Rynmann, librero en Augsburgo (1498-1522), y los hermanos Alantsee, libreros en Viena (1505-1522), encargaban el trabajo a impresores de muchas ciudades, desde Estrasburgo a Venecia. A veces la imprenta y la edición quedaban en las mismas manos. Anton Koberger, impresor en Nuremberg de 1473 a 1513, fue uno de los principales editores de su época; su taller empleaba a unas cien personas y tenía 24 prensas funcionando en él; también encargaba trabajo a otros impresores y disponía de agentes en las principales ciudades de Europa. Estos grandes editores con extensos contactos a menudo se convertían en intermediarios obligados de los impresores y de los libreros menos poderosos, quienes seguían siendo la mayoría.

Las condiciones de trabajo en la imprenta eran duras. La tarea se repartía entre el cajista que hacía sentado la composición, después de pie frente a su caja tipográfica, el prensista que maniobraba la prensa de imprimir mientras que otro compañero entintaba las hormas, y finalmente el corrector, quien a menudo no era otro sino el maestro de la imprenta. La jornada de trabajo comenzaba a las 5 o 6 de la mañana y se prolongaba hasta las 7 u 8 de la noche, dejando tan sólo una hora libre para el almuerzo, pero había numerosos días de inactividad. El trabajo era pesado: las normas exigían un tiraje de 2 500 hojas por día y a menudo más. Los salarios no eran, que digamos, mucho más elevados que los de obreros menos especializados, pese a que era preciso saber leer para trabajar en una imprenta e incluso tener rudimentos de latín. Para colmo, los

patrones no se andaban con miramientos para economizar a costa de la alimentación y manutención de los camaradas obreros. Ahora bien, en las grandes ciudades, estos camaradas impresores eran numerosos; como estaban acostumbrados a trabajar en equipo, formaban grupos muy homogéneos. En dos ocasiones, de 1539 a 1543 y de 1569 a 1573, organizaron huelgas de índole muy moderna en París y en Lyon; hubo movimientos análogos en Amberes, en Francfort y en Ginebra. Las reclamaciones eran de cuatro órdenes: aumento de salarios para paliar el alza de los precios, reducción de la jornada de trabajo, disminución de las normas de producción, reglamentación del número de aprendices que los maestros multiplicaban para obtener el beneficio de una mano de obra casi gratuita. Solamente en este último punto los camaradas obreros pudieron lograr alguna satisfacción.

2. *Legislación del libro: privilegios y censura.* Como género comercial, el libro impreso estaba sometido a la competencia y tuvo que parapetarse rápidamente dentro del sistema de los privilegios para prevenirse ante la falsificación. Como vehículo de las ideas, atrajo rápidamente hacia él una supervisión estricta por parte de las autoridades religiosas y civiles. De esta manera, de la protección comercial al control de las ideas, toda una legislación compleja y fastidiosa obstaculizó la edición durante tres siglos.

Cuando un editor publicaba una obra, nada impedía que sus colegas hicieran una reimpresión del mismo texto si lo consideraban como de venta segura. A eso es a lo que se llama la *falsificación*. Este procedimiento paralizaba las iniciativas; las ediciones

que realizaban los impresores iban saliendo con dificultad, pues eran objeto de falsificaciones por parte de colegas que podían vender a precio más bajo, toda vez que no tenían que cargar con los gastos de la preparación de las ediciones y de la corrección de los textos. Así pues, los editores que emprendían una publicación se vieron obligados a solicitar a los poderes públicos un *privilegio* que prohibiría que cualquier persona publicara la misma obra durante un lapso de tiempo determinado. Ya en 1479 el obispo de Wurzburgo concedía un privilegio de ese tipo y, a principios del siglo XVI, había privilegios que protegían las ediciones en toda Europa. Estos derechos aparecieron en Francia bajo el reinado de Luis XII y eran concedidos por la Cancillería real, el Parlamento o por jurisdicciones menores, pero mediante la ordenanza de Moulins (1566), el rey reservaba su otorgamiento exclusivamente a su cancillería. Este sistema acarreaba inconvenientes. Al otorgar privilegios demasiado extensos o al renovarlos indefinidamente, el poder creaba monopolios en beneficio de algunos impresores y libreros a los que quería favorecer. Además, no existía ningún convenio internacional y dichos privilegios eran letra muerta fuera de las fronteras de los países en los que se concedían.

Las ideas de que eran vehículo los libros preocuparon rápidamente a las autoridades. Si bien la Iglesia había favorecido frecuentemente la implantación de la imprenta, era también guardiana de la ortodoxia y tenía que impedir la difusión de las ideas heréticas. Ya en 1479 la universidad de Colonia recibía de Sixto IV autorización para intervenir contra los libros heréticos; medidas semejantes en

Maguncia en 1484, en Valencia en 1487, en Venecia en 1491, etc. El desarrollo de la Reforma acarreó la intensificación de este control y el poder secular tomó este asunto en sus manos. Fue entonces cuando el privilegio ya no se conformó con ser una protección comercial, sino que, volviéndose obligatorio, se tornó en un instrumento de control. Esta reglamentación solamente tuvo una eficacia limitada. El número de los libros prohibidos aumentó tanto que se tuvieron que elaborar catálogos (*index*). Siguieron multiplicándose en los siglos XVII y XVIII y, en tanto que una legislación fastidiosa paralizaba la edición en ciertos países, la producción de países con un régimen más liberal, como Holanda, se desarrollaba a sus expensas.

3. *La condición de autor.* El autor que obtiene un provecho regular y normal de sus obras es un concepto moderno. En la Edad Media cualquier persona podía hacer una nueva copia de cualquier manuscrito y todas las veces que quisiera. En sus inicios, la imprenta publicaba esencialmente textos antiguos y solamente utilizaba los servicios de los eruditos y los sabios para elegir los manuscritos y para la corrección de los textos. Cuando estuvo bien desarrollada, la masa de los textos inéditos se agotó y los editores buscaron obras nuevas, en tanto que los autores, conscientes de la difusión que daría la imprenta a sus obras, llevaban cada vez en mayor número sus manuscritos a los libreros.

Si bien algunos seguían trabajando por la gloria, muchos recibían algunos ejemplares de sus obras que ellos materializaban en dinero de diferentes maneras, ya fuera simple y sencillamente vendiéndolos, ya con mucha más fre-

cuencia obsequiándolos a sus amigos y a sus protectores que, habitualmente, sabían cómo agradecérselo; así es como Erasmo pudo alcanzar una situación de holgura. La costumbre de contar con un mecenas también llevó a los autores a introducir al inicio de sus obras epístolas dedicatorias en alabanza de grandes personajes que les daban dinero por su gratitud. A partir del siglo XVI, los editores comenzaron a pagar sumas de dinero a los autores, pero fue sólo hasta el siglo XVII cuando los autores tomaron la costumbre de vender sus manuscritos a los libreros; sin embargo, seguían siendo escasas las sumas importantes y continuaban contando con las epístolas dedicatorias; la de *Cinna* le valió a Corneille 2 000 escudos. Al vender sus manuscritos, los autores recibían una suma global única y no recibían parte del éxito posterior de sus obras. De hecho, todavía no existían ni derechos de autor ni propiedad literaria.

Inglaterra fue la que abrió el camino. Ya en 1667 Milton vendía su *Paraíso perdido* y su editor prometía darle una suma igual a la que le estaba dando, en caso de hacer una reedición. En 1710, la cuestión quedó resuelta en el plano jurídico; el *copyright* (derecho de reproducción) se otorga ya no al editor, sino al autor que se volvía así propietario de su obra. En Francia se desarrolló a lo largo del siglo XVIII una guerra de panfletos y de procesos judiciales, de los que tenía que acabar por desprenderse una doctrina. Unos fallos emitidos en 1777 y 1778 reconocían prácticamente la propiedad literaria de los autores; estas medidas fueron completadas por la Convención (decretos-leyes del 19-24 de julio de 1793) que sentó las bases de la legislación actual. La ley del 14 de julio de 1866 dispone que la propiedad de la obra pertenece a los herederos del autor durante un periodo de cincuenta años después de su muerte y pasa después de este tiempo al dominio público; este periodo fue incrementado en un número de años que corresponde a la duración de las dos últimas guerras. Algunas leyes semejantes definen los derechos de los au-

tores en toda Europa. De ese modo, al lograr que se admitiera su derecho de sacar un beneficio material de su trabajo y de ser dueños de sus obras, los escritores han constituido poco a poco el oficio de autor. La protección internacional del derecho de autor no fue puesta en efecto sino por las convenciones de Berna en 1886 y de Ginebra en 1952, revisadas en París en 1971; algunos países todavía no se suman a dichas convenciones.

4. *El libro y sus lectores*. El estudio material del libro no proporciona más que una información incompleta sobre el mismo, pues éste no abarca su significación entera y no alcanza su finalidad propia más que entre las manos de sus lectores. Este último estadio es difícil de captar. De ese modo, los inventarios levantados después del fallecimiento del coleccionista de libros, una de las mejores fuentes en ese campo, son de interpretación difícil, pues sus redactores no tenían preocupaciones intelectuales y no consideraban más que el valor comercial del objeto. Esta actitud se podía encontrar entre los particulares que clasificaban sus libros más preciosos junto con los objetos de plata y las joyas. No ha desaparecido; sigue siendo la de algunos biliófilos para quienes la ilustración del libro, su encuadernación y su rareza son más importantes que el texto, sin hablar de aquellos que consideran al libro hermoso solamente como un valor de inversión.

La multiplicación de los libros impresos trajo consigo a lo largo del siglo XVI un aumento de los lugares de venta. De ser escasos en la época de los manuscritos, los libreros pasan a ser más numerosos. Después de 1550 se ve incluso a los comerciantes merceros vendiendo, entre mercancías muy diversas, libros de Horas a bajo precio y folletines de unas

cuantas páginas que relatan noticias sensacionales o sucesos prodigiosos; es una señal característica de la vulgarización del libro.

La primera clientela del libro impreso seguía siendo la misma del manuscrito, personas que sabían leer o que necesitaban el libro. Sin embargo, la imprenta les permitió adquirir mayor cantidad de libros y las bibliotecas se volvieron más amplias y más variadas. Pero la divulgación del libro acarrea también una ampliación de su público. Penetra al estrato de la burguesía de comerciantes, entre quienes se podían encontrar opúsculos de piedad, novelas de caballería, crónicas, textos de medicina popular. Los mismos artesanos se acercan al libro por razones prácticas; orfebres, vidrieros, iluminadores, pintores, fabricantes de cofres, carpinteros, albañiles, armeros poseen obras de "*pourtraicture*" que son compilaciones de modelos, pero también obras ilustradas que sirven para darles el mismo uso. Finalmente, el libro, si bien no precisamente se extendió, por lo menos se introdujo a las clases populares.

El libro de Horas es un excelente ejemplo de esta difusión. Lo encontramos por todas partes, ricamente encuadernado y en varios ejemplares entre las personas acomodadas, en el caso de las personas modestas comprado al mercero por algunos centavos. En una edición parisiense de 1533, el impresor explica que "la inteligencia que las letras proporcionan a los doctos, la imagen la garantiza para los ignorantes y los simples" y considera que mediante la ilustración "aquellos que no conocen sus letras pueden leer y comprender el secreto de las cosas". Medio siglo después, el abogado parisiense, Simon Marion, confirma una vez más que el éxito de estos libros es tan grande que "*un nombre infiny de ceux là mesmes qui ne sçavent*

pas lire tiendroient à indécence d'estre sans Heures".* De esa manera, si damos crédito a estos dos testimonios, el libro había conseguido penetrar, a través de las Horas, hasta el círculo de los iletrados.

Los antiguos grabados muestran libros apoyados sobre pupitres o acostados sobre anaqueles. Su multiplicación trajo consigo un cambio de actitud de sus utilizadores por lo que al libro respecta; exigió más espacio y obligó a que se los acomodara de manera más racional, es decir, de la manera en que los seguimos acomodando actualmente. Esto tenía lugar en el último cuarto del siglo XVI, como lo atestigua la costumbre adquirida entonces de estampar el título de las obras en el lomo de las encuadernaciones. El desarrollo de las bibliotecas también condujo a sus poseedores a personalizar sus volúmenes agregándoles unos *ex-libris*, ya fuera escribiendo su nombre a mano en la portada interior, ya haciendo estampar con su escudo de armas la tapa de sus encuadernaciones, o en todo caso haciendo grabar este escudo de armas en una viñeta que se adhería a la parte superior de la contratapa de los volúmenes. El *ex-dono* es un pequeño texto escrito en un libro por una persona que lo obsequia a otra; cuando el donador es también autor de la obra, se habla entonces de *envoi* o *dedicatoria*. Si bien estas marcas confieren un valor particular a los volúmenes que las llevan cuando provienen de personajes famosos, todas ellas presentan un interés documental seguro, pues informan sobre la vida de los ejemplares; así pues, hay que evitar eliminarlas.

* "Un número infinito incluso de aquellos que no saben leer considerarían indecoroso estar sin Horas", en francés del siglo XVI. [T.]

También se modificaba la situación de las bibliotecas de colectividades. Las de las abadías se vieron afectadas con frecuencia por los desórdenes religiosos. Sin embargo, la Reforma no tuvo solamente efectos devastadores. En Alemania, un buen número de bibliotecas de monasterios secularizados constituyeron el núcleo de bibliotecas municipales o pasaron a enriquecer las de las universidades. Las grandes bibliotecas públicas, que conservan las riquezas del pasado para los investigadores presentes y futuros, se originaron a menudo en iniciativas tomadas en la época del Renacimiento. Los libros de Luis XII y de Francisco I, concentrados en Fontainebleau, formaron el núcleo inicial de la Biblioteca nacional de Francia. Felipe II dotó de una rica biblioteca al monasterio del Escorial que fundó en 1563. En 1571, los Médicis abrían al público erudito de Florencia la Biblioteca laurenciana. En la misma época se desarrollaban la Biblioteca vaticana en Roma, la Biblioteca marciana en Venecia, las de las universidades de Oxford y Cambridge, etc. Las colecciones de manuscritos e impresos constituidas por los humanistas, los eruditos y los sabios del Renacimiento pasaron frecuentemente a enriquecer estas grandes bibliotecas. Algunas dieron servicio a fundaciones propias, como la de Rhenanus en Sélestat.

6

EL LIBRO DESDE LA CONTRARREFORMA AL SIGLO DE LAS LUCES

I. NUEVAS CONDICIONES DE LA EDICIÓN

Era preciso insistir sobre el primer siglo del libro impreso; en ese periodo tomó una forma que no ha variado mucho desde entonces y se constituyó una clientela que se ensanchó poco hasta finales del siglo XVIII. Sin embargo, la evolución del libro participó de las vicisitudes de la historia general y sufre las repercusiones de los desórdenes religiosos y civiles, así como de la crisis económica que se extendía por Europa en la segunda mitad del siglo XVI. El encarecimiento de los suministros afectó tanto más a la industria del libro cuanto que otros factores vinieron a agregarse. El papel sufre un alza provocada por un aumento de demanda, en tanto que la materia prima, el trapo, no se multiplicaba en la misma medida. Los libros impresos desde un siglo antes entorpecían un mercado cuya extensión no había seguido los progresos de la imprenta y los editores sufrieron muy pronto la competencia del comercio de libros de segunda mano. Finalmente, la profesión estaba padeciendo un envilecimiento indudable; cualquier persona se metía al comercio del libro; había terminado la época de los grandes impresores humanistas. Frente a estas dificultades hemos visto cómo los ofi-

cios del libro tomaban una estructura capitalista, cómo se encerraban dentro de un estrecho sistema de reglamentaciones y se unían para defender sus intereses, eliminar a los competidores y controlar el ejercicio de la profesión y el acceso al grado de maestro. Así es como se formó en París una corporación de libreros, impresores y encuadernadores cuyos estatutos se definieron en 1618-1619. A su cabeza estaban un síndico y varios adjuntos que eran elegidos cada año y pronto tuvieron el encargo exclusivo de verificar lo que imprimían, vendían o recibían sus colegas, toda vez que la autoridad real había hecho de esta corporación un instrumento de control. En la misma época operaban agrupaciones como éstas en los principales centros tipográficos de Europa.

El concilio de Trento, que se había desarrollado entre 1545 y 1563, abrió la era de la "Contrarreforma". Este movimiento no se presentó sin ejercer una influencia sobre la evolución de la edición, terreno en que el libro religioso ocupaba todavía un lugar tan importante.

El concilio tomó varias decisiones capitales en este sentido. En el terreno de las Santas Escrituras, se proclamó a la Vulgata como texto auténtico de la Biblia y fue revisada y publicada en 1590, y Sixto Quinto hace de ella la única versión autorizada; todas las ediciones católicas de la Biblia harán referencia a ésta. En el terreno de la liturgia, los libros de la Iglesia son depurados y se toma la decisión de que el rito romano sea adoptado en todas partes. En el terreno científico, el concilio da aliento a los trabajos de erudición religiosa, de patrística y de historia eclesiástica para hacer frente a los ataques de los protestantes. En el terreno canónico, el papa Pío V promulga en 1565 un *Index librorum prohibitorum*, catálogo de los libros prohibidos por la

Iglesia católica, a menudo reeditado y completado hasta 1948 y sólo suprimido hasta 1966. Lanza también edictos con reglas para el control religioso de los libros y prescribe que todo manuscrito debe ser aprobado por la autoridad eclesiástica del lugar antes de ser publicado; es el origen del *Nihil obstat* (no hay impedimento) y del *Imprimatur* (puede imprimirse), que figuran todavía en los libros católicos. En Roma, Pío IV crea la Imprenta del Pueblo Romano (que se convertirá en la Imprenta Vaticana), la que pone a cargo de Paulo Manucio en 1561, para hacer ediciones oficiales de la Biblia, de los Padres de la Iglesia, de los decretos y del Catecismo del concilio de Trento. Se propone incluso reservarle el exorbitante privilegio de la impresión de los libros litúrgicos conforme al uso romano; ante las protestas de los reyes de Francia y España escuchamos que los Plantin-Moretus en Amberes y una compañía de libreros parisienses (la Compañía de los usos) compartieron ese privilegio; las ediciones de los Padres de la Iglesia dan origen a monopolios semejantes, como la Compañía del Gran Navío en París. De hecho, la magnitud y los gastos de dichas ediciones justificaban que varios libreros se agruparan y buscaran protegerse mediante privilegios. La Congregación de la Propaganda (*de Propaganda fidei*) se funda en Roma en 1622 por Gregorio XV para la defensa de la fe, la promoción de las misiones lejanas y la búsqueda de la unión con los orientales. Desde 1626, se le añadió una imprenta políglota que funcionará hasta 1907 y difundirá numerosas obras filosóficas, litúrgicas, apologéticas y de relatos de viajes, impresas en las más diversas lenguas con los caracteres más diversos.

II. EVOLUCIÓN DE LA EDICIÓN EUROPEA

1. *Alemania*. Declinan los grandes centros tipográficos de la época anterior; los tres principales siguen

siendo Colonia, Francfort y Leipzig. En Colonia se registran 75 nombres de impresores tan sólo para el siglo XVII; con su universidad, su colegio de jesuitas, sus refugiados de las Provincias Unidas y de las regiones protestantes de Alemania, esta ciudad se convirtió en un gran centro de edición de la Contrarreforma. Pero el tráfico del libro alcanzó su máxima actividad en Francfort, donde las ferias atraían a libreros de toda Europa desde los años 1560-1570. Un comercio del libro basado en el trueque y el aumento de la producción hacían necesarias estas reuniones. Desde 1564 hay catálogos que anuncian lo que cada quien lleva y sirven de base para las compilaciones bibliográficas de Bassé (1592), de Cless (1602) y de Draud (1610-1611), las cuales permiten conocer la producción europea de la época. Los autores mismos asistían asiduamente a Francfort y le daban la fisionomía de una "nueva Atenas", como la designó Henri Estienne, quien describía esas ferias en 1574. Pero la guerra de Treinta Años vuelve inseguras las comunicaciones, lo que hace que los libreros abandonen esas reuniones periódicas. Su lugar lo toman las ferias de Leipzig en donde se había publicado en 1595 el primer catálogo de libros. El tráfico de libros de esa ciudad rebasará al de Francfort hacia 1675 y se volverá floreciente en el siglo XVIII, pero la posición oriental de la ciudad le da menos carácter de centro europeo de lo que era Francfort. La producción del libro en Alemania se ve afectada por la guerra de los Treinta Años; su promedio anual que a principios del siglo era de 1 600 cae a 660 para no volver a alcanzar su nivel anterior sino hasta mediados del siglo XVIII. La calidad del libro también se ve menguada por lo mismo; se reconoce un libro ale-

mán de esa época por su papel de mala calidad que ha absorbido una gran parte de la tinta que no pudieron retener unos caracteres desgastados. Finalmente, muchas bibliotecas quedan en ruinas en tanto que otras, tomadas como botín de guerra, cambian de manos y pasan a veces a enriquecer fondos extranjeros como los de la Vaticana y los de las bibliotecas de Suecia.

2. *Países Bajos.* A finales del siglo XVI, la decadencia italiana se acentúa y el alza de los precios produce beneficios para Flandes. Venecia se mantendrá firme como centro tipográfico importante, pero su producción rebasará poco el mercado italiano. La prosperidad de Amberes se manifiesta en el ámbito del libro mediante un florecimiento de talleres tipográficos, de los que el principal es el de Christophe Plantin.

Procedente de Turena, instala una imprenta en 1555 y pone sus prensas al servicio de la Contrarreforma y de la corona de España. Entre las 2 500 ediciones que publica en menos de cuarenta años, muchas son notables; citemos tan sólo la monumental Biblia políglota (1569-1572), dirigida por Arias Montanus y financiada por Felipe II. En su taller funcionaban 22 prensas y sus cajas tipográficas estaban repletas de numerosos surtidos de caracteres, de los cuales los más hermosos habían sido grabados en París por Guillaume Le Bé. La calidad de sus ediciones está conectada también con el equipo de eruditos de los que se había rodeado: Lipsius, Ortelius, Sambucus, de L'Escluse, Montanus, Dodoens, etc. Tenía varios yernos que representaban a la firma de Plantin en Leiden y en París; otro de ellos, Jean Moretus, toma las riendas de la casa de Amberes en 1589 y todavía publicó

hermosas ediciones, precedidas por frontispicios grabados según originales de Rubens. La casa Plantin-Moretus subsistirá hasta 1876; la ciudad de Amberes la rescató entonces para convertirla en un museo consagrado a la historia de la imprenta y del libro.

El papel comercial de Amberes se hunde en 1648, cuando el tratado de Munster cierra el río Escalda. La producción de los Países Bajos españoles es dominada entonces por el libro religioso; en esta época (1643) es cuando los Bollandistas comenzaron una obra que se siguió realizando hasta nuestros días. También hay que citar un conjunto de publicaciones eruditas debidas a Justus Lipsius, Aubert Lemire, Erycius Puteanus y otros, quienes hacen la transición entre el humanismo del siglo XVI y la erudición del XVII. Habría que mencionar todavía a otros impresores de Amberes (como los Verdussen), de Bruselas (como los Velpius y posteriormente los Foppens), de Lovaina y de Mons.

3. *Provincias Unidas.* Al declive comercial de los Países Bajos españoles corresponde el florecimiento de los Estados del norte que se habían separado de éstos y se habían agrupado bajo el nombre de Provincias Unidas. El siglo XVII es el siglo de oro de este país y sabemos bien de qué desarrollo artístico vino acompañada su prosperidad económica. Ésta no es la única causa del desarrollo de la edición holandesa. También lo favorecía el clima de relativa libertad que reinaba en este país. Muchos autores que temían la censura de su país hacían publicar sus textos en Holanda; así es como el *Discurso del método* de Descartes fue publicado en 1637 en Leiden. Una vi-

da intelectual intensa contribuía también a dar vida a la edición. La universidad de Leiden, fundada en 1575, era frecuentada por estudiantes de toda Europa, venidos para seguir los cursos de profesores ilustres; se abrieron otras universidades en Franeker, Groninga, Utrecht y Harderwÿk. Mientras que no se tienen registrados más que 250 impresores, libreros y editores en estas regiones para los siglos XV y XVI, se cuentan más de 2 500 tan sólo para el siglo XVII. Las Provincias Unidas eran un poderío marítimo y la cartografía había alcanzado allí un gran desarrollo. Una familia ilustró la edición en ese terreno, la de los Blaeu en Amsterdam, pero son los Elzevier quienes dominan la edición holandesa del siglo XVII.

Louis Elzevier, librero en Leiden de 1580 a 1617 fue el fundador de esta poderosa dinastía que tuvo varias casas en Holanda y factorías en toda Europa. Convertida en imprenta, la casa de Leiden alcanzó su apogeo de 1625 a 1652, bajo la dirección de Abraham y Bonaventure Elzevier. Sus ediciones están caracterizadas por la perfección técnica; el papel, traído de Angulema, es delgado, pero de excelente calidad; son famosos sus caracteres, aunque son imitación de los de Garamond; al igual que Aldo Manucio, prefieren los formatos pequeños más fáciles de exportar; la delgadez del papel y su tipografía apretada hacen posible que se hagan caber textos extensos en volúmenes portátiles. Consiguen atraerse el auxilio de eruditos como Daniel Heinsius, profesor en Leiden, y de su hijo Nicolás para encargarse de la corrección de los clásicos latinos que editan en gran número. Lanzan una colección llamada de las “Pequeñas Repúblicas”, descripciones estadísticas y topográficas de diferentes países. Una última parte de su producción consiste en la publicación de autores contemporáneos, en especial franceses, impresos a veces con lugares de edición falsos; con ellos la falsificación de

libros alcanza el rango de institución en la edición europea. Las ediciones de los Elzevier (más de 2 000 auténticas) gozaron de gran prestigio entre los coleccionistas de los siglos XVIII y XIX.

4. *Francia.* Después de las guerras de religión, la edición francesa inicia una recuperación a principios del siglo XVII, pero se ve entorpecida por las condiciones económicas, las molestias de la censura, el sistema de los privilegios y los reglamentos corporativos. La impresión y el comercio del libro están sometidos a una legislación estricta, como lo atestigua el *Código de la librería y de la imprenta de París*, publicado en 1744 por Saugrain; pero la repetición de los textos que ese código incluye demuestra que no era buena la observancia de toda esta reglamentación compleja.

Richelieu se esfuerza por hacer eficaz la censura: se propone no conceder privilegios más que a los libros revisados por escritores o doctores que él designó. Éste es el origen de los censores reales que controlaron todo lo que se publicó en Francia en el siglo XVII y el XVIII. Le habían dejado su marca los servicios prestados a la corona de España por la imprenta de Plantin; así pues, creó en 1640 en el Louvre un taller tipográfico oficial, el cual tomó el nombre de Imprenta Real; pensaba atribuirle monopolios exorbitantes, pero no tuvo tiempo de realizar ese propósito. Este establecimiento se limitó al principio a hacer impresiones de lujo para dar realce al nivel de la edición francesa, así como a la publicación de grandes colecciones que exigen un gran financiamiento.

Los principales libreros están al servicio de la Contrarreforma, tanto en París (Sébastien Cramoisy)

como en Lyon (Jacques Cardon). Otros impresores parisienses merecen ser citados: Antoine Vitré, que imprimió una Biblia políglota en 10 volúmenes (1628-1645), Augustin Courbé, que fue el editor de moda de su época (1629-1660), Coignard, que publicó las dos primeras ediciones del *Dictionnaire de l'Académie française*, etc. Pero los talleres, que son demasiado numerosos, están casi inactivos; tienen que ponerse al servicio de un gran editor o consagrarse a la producción lucrativa, pero peligrosa, de las falsificaciones y de los libros prohibidos. En 1704, un edicto general limita el número de los impresores en las ciudades del reino, "por miedo de que, al no encontrar suficiente trabajo para poder subsistir, se entreguen a hacer falsificaciones o a otras impresiones contrarias al buen orden"; en 1739, un nuevo edicto reduce una vez más el número de los impresores autorizados. Las impresiones francesas del siglo XVII son frecuentemente de baja calidad; pocos libros lujosos, excepto para los autores de moda: Chapelain (la *Pucelle*, 1656), Desmarets, los Scudéry, en tanto que nos causa asombro el aspecto tan modesto de los volúmenes en que se publicaron los textos de los grandes clásicos franceses.

5. *España.* También en ese país se asiste a un retroceso en la edición. La censura obligatoria, establecida desde 1502, se había agravado en la época de Felipe II. Los impresores de los Países Bajos españoles se mantienen activos y están en competencia con los de la metrópolis; por ejemplo, los Plantin-Moretus están en posesión del monopolio de los libros litúrgicos. En la propia España, monasterios y comunidades religiosas intervienen en el comercio del libro

evadiendo los impuestos que pesan sobre los libreros. Finalmente, Italia, Ginebra y Lyon abastecen también el mercado español. Todo esto, conectado con la coyuntura general, explica el declive del libro español; su presentación es mala, el papel de baja calidad, los caracteres desgastados. Y aun así es el siglo de oro de la literatura, la época de Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, pero estos escritores no reciben del libro un mejor servicio que los clásicos franceses.

6. *Ginebra.* En tanto que sus colegas católicos trabajan para la Contrarreforma, los impresores protestantes tienen dificultades para dar salida a su producción. En Francia, la mayor parte están inactivos, salvo quizá en Saumur. En cuanto a la prosperidad de la edición holandesa, ésta se debe a causas económicas e intelectuales. Queda Ginebra, convertida en un importante centro de edición a lo largo del siglo XVI; su producción se había orientado hacia la exportación, pero el establecimiento de las fronteras religiosas y el control del libro en los países católicos habían restringido su difusión. Así pues, impresores y libreros ginebrinos dejan el libro religioso en manos del comercio de cada lugar para publicar obras de otras disciplinas, no exponiéndose así a la censura y consiguiendo penetrar más fácilmente en países católicos; llegan incluso hasta a imprimir obras de teólogos de la Contrarreforma (Suárez). Por otro lado, el nombre de Ginebra no figura en esas ediciones, el Consejo no está interesado en que dicho nombre aparezca en libros que no aprueba para el uso local; además, ese nombre habría suscitado la desconfianza de la clientela católica. Se lo traduce

entonces como *Aureliae Allobrogum* o *Coloniae Allobrogum,* formas anfibológicas, e incluso se lo sustituye con el de otras ciudades como Lyon o Francfort. De ese modo, los libros ginebrinos circularon mucho en Francia y en la península ibérica.

III. DESARROLLO DE LA PRENSA

La historia del libro no debería pasar por alto a la prensa, pero no podemos extendernos aquí sobre un tema que se trata en otro volumen.[1] Recordemos solamente los orígenes de la prensa. Su historia comienza en el siglo XIII con la aparición de hojas manuscritas que contenían informaciones recientes. Este tipo arcaico de prensa subsistirá: las "noticias a mano" serán difundidas hasta el siglo XVIII. La imprenta le da un gran impulso al comercio de la información. Desde el siglo XV se imprimen hojas volantes o folletos de uno o dos cuadernos, los llamados *canards,*[*] que refieren un suceso de actualidad o cuentan una historia presentada como tal, y los *ocasionales,* que dan informaciones militares o políticas, publicados a menudo con fines de propaganda. La edición de los ocasionales alcanzó en Francia tres periodos culminantes: la época de la Liga, la minoría de edad de Luis XIII y la Fronda (*mazarinades*).[**] La idea de dar informaciones de manera regular se desarrolló alrededor de 1600, época en que se estaba organizando el correo que permitía la recepción y la difusión regular de las noticias. Las primeras recopilaciones de

[1] Veáse F. Terrou, *L'Information,* París, PUF, col. Que sais-je?; G. Weill, *Le Journal,* París, 1934; R. de Livrois, *Histoire de la presse française,* Lausana, 1965, 2 vols.; *Histoire de la presse française,* París, PUF, 1969.

[*] "Patos", término que sigue designando en la Francia de hoy a los boletines informativos sensacionalistas y de mala calidad. [T.]

noticias parecen haber nacido en Alemania. Entre 1588 y 1598, Michael Eyzinger publica dos veces por año un volumen que refiere los principales sucesos del semestre para ser vendido en las ferias de Francfort de primavera y otoño. En 1597, Leonard Straub imprime en Rorschach, cerca de Saint-Gall, el primer mensual que se conoce. Si bien la correspondencia de Justus Lipsius permite creer en la existencia de gacetas regulares en 1602 y 1603, las más antiguas publicaciones hebdomadarias que hayamos encontrado datan de 1609; una apareció en Augsburgo, la otra en Estrasburgo. En Amberes, Abraham Verhoeven publica numerosas noticias entre 1605 y 1609, pero no un periódico regular antes de 1620. En Francia, el primer periódico, *Le Mercure françois* (1611) solamente era anual en ese entonces.

Los gobiernos rápidamente se dieron cuenta del interés de las gacetas y de la oportunidad de supervisarlas e incluso de inspirarlas. En Francia, el poder favorece el surgimiento de una prensa oficiosa, política con *La Gazette* (1631), literaria y científica con *Le Journal des savants* (1665), mundana con *Le Mercure Galant* (1672). Una prensa en lengua francesa, más libre, aparece también en el extranjero, especialmente en Holanda. En el siglo XVIII la prensa se desarrolla en Francia (350 títulos de 1631 a 1789) y sobre todo en Inglaterra, favorecida por un régimen de relativa libertad. Dejando aparte dos breves intentos en 1660 (uno en Leipzig, otro en Londres), el primer periódico cotidiano apareció en Londres, en 1702, y en París solamente en 1777.

IV. LA ILUSTRACIÓN EN LA ÉPOCA DE LA TALLA DULCE

1. *Siglo XVI*. La talla dulce se impone en la ilustración del libro a lo largo de la segunda mitad del siglo. La

edición de Amberes desempeña un papel determinante en esta circunstancia, no solamente a causa de los numerosos artistas que trabajaban en esta ciudad, sino también porque la técnica del cobre estaba particularmente avanzada en la región flamenca; no olvidemos que los Fugger de Augsburgo, que monopolizaban el comercio de los metales que contienen cobre, tenían sus bodegas en Amberes. Plantin utiliza la talla dulce ya en 1558, en las *Pompas fúnebres* de Carlos Quinto, y publica posteriormente numerosas obras ilustradas del mismo modo, poniendo a trabajar a excelentes artistas como los hermanos Wierix o los Galle padre e hijo. En Francia la talla dulce se introduce hacia 1540, cuando los grabadores italianos abren talleres en que se forman artistas franceses, como Delambre, Androuet du Cerceau, Woeriot, Boyvin, pero éstos trabajan poco para la ilustración de libros. Una de las primeras realizaciones en este ámbito es el *Épitome* de Balthasar Arnoullet (1546), con una serie de retratos de los reyes de Francia, atribuidos a Claude Corneille de Lyon. A continuación vendrán otros, de los que uno de los más originales es el *Apocalypse figurée* (1561) de Jean Duvet. En Alemania, Virgile Solis, ilustrador de la Biblia, y Jost Amman (1539-1591), autor de recopilaciones sobre las costumbres y sobre los oficios, siguen utilizando la madera.

2. *Siglo XVII*. En el libro de la época clásica, no hay que conformarse con considerar la forma de la ilustración, sino también esforzarse por penetrar en su espíritu. Esta ilustración se propone ser alegórica y moral; no es tanto cuestión de decorar un texto como de proceder a una demostración recurriendo al

símbolo para convencer. Las alegorías están incluso codificadas en una especie de diccionario, la *Iconologia* del jesuita Ripa (Roma, 1593), que tuvo frecuentes reediciones y traducciones; en ella se aprende cómo representar todas las abstracciones desde el amor profano hasta la verdad. Esta preocupación por convencer explica que muchos libros no tengan más que una sola ilustración que es la que se encuentra en el acceso a la obra: el título grabado en que el artista concentró en un solo folio y mediante la imagen las ideas centrales de la obra; la ilustración personaliza entonces al libro y nos encontramos lejos de los grabados en madera para todo uso de principios del siglo XVI. El gusto por la alegoría se manifiesta también en las recopilaciones de emblemas que se publican desde el Renacimiento y que se convirtieron en un género literario con Alciat (cuya obra fue reeditada a menudo desde 1531). Estos libros materializan la unión de la imagen con un texto epigramático; proporcionaban modelos para las diferentes artes decorativas, desde el mobiliario a la orfebrería. La posteridad de estas recopilaciones se extiende incluso al dominio no figurativo de los lemas, género que tuvo tanto éxito en los siglos XVI y XVII, y también en el de las fábulas (ilustraciones de una moral).

Se desarrolla la lámina original; se la busca y colecciona; así que muchos artistas, pintores o grabadores prácticamente no trabajaron para el libro (Rembrandt, por ejemplo). La ilustración del libro deja de ser un arte original, pues a menudo está constituida por láminas que también se venden por separado como las que acabamos de mencionar.

El aguafuerte también aparece en la ilustración del libro. Este procedimiento consiste en aplicar una capa de barniz a la placa de cobre, trazar el dibujo en ese barniz, despejando así el metal al que se ataca con ácido nítrico (aguafuerte) para provocarle picaduras en las que entrará la tinta de impresión. Este procedimiento confiere más flexibilidad al dibujo de lo que lo hacía la talla dulce y hace posible que los pintores y los dibujantes graben ellos mismos sin la mediación de un técnico. Jacques Callot (1592-1635) sobresalió en este terreno, pero trabajó poco para el libro. Abraham Bosse (1602-1676), cuyo estilo está más cercano al buril, ilustró varias obras y escribió un *Traité de la manière de graver en taille-douce* (1645) que ejercerá influencia en varias generaciones de artistas.

Bajo el reinado de Luis XIV se constituye una verdadera escuela francesa de ilustración, en la que se distinguen François Chauveau, Jean Lepautre, Israël Silvestre y Sébastien Leclerc. Robert Nanteuil y Gérard Edelinck se especializan en el retrato grabado, frecuente en el frontispicio de los libros. La originalidad de Claude Mellan (1598-1688) consiste en la utilización de la talla simple; la ausencia de cortes cruzados confiere una gran ligereza a sus grabados, como por ejemplo los que proporcionó para las primeras publicaciones de la Imprenta Real.

En el extranjero, Rubens dibuja para las ediciones de Moretus en Amberes algunos hermosos frontispicios grabados por Cornelis Galle. En Francfort, el grabador y librero, Théodore de Bry, edita grandes obras de viajes ilustradas. La obra de su yerno, Mathieu Merian, está dominada por la ilustración de la *Topographia* de Zeiller.

3. *Siglo XVIII*. Testimonio de una sociedad cultivada, pero superficial, el libro francés del siglo XVIII busca sobre todo agradar. La literatura que predomina es galante, teñida de erotismo y a menudo artificial; encuentra una ilustración elegante, justo a su medida. Al igual que en los demás dominios del arte, el

extranjero se inspira a menudo en Francia; las obras del suizo Salomon Gessner, que era su propio ilustrador, y los grabados del berlinés Chodowiecki proporcionan un buen ejemplo de ello; pero las recopilaciones del veneciano Gianbattista Piranesi tienen una dimensión totalmente diferente y una poderosa originalidad.

Organizándola de manera esquemática, se puede repartir a la ilustración francesa de este siglo en tres periodos. En el primero (1715-1755), sobreviven las tradiciones del siglo XVII y se sigue llamando a los pintores de oficio para la ilustración del libro: Gillot, Troy y Lemoine, Boucher, Oudry. El periodo de la mitad de siglo (1755-1775) es la época de los libros con viñetas (ilustraciones de pequeño formato intercaladas en el texto), la más apreciada por los bibliófilos; los grabados son trazados frecuentemente en aguafuerte y retocados al buril para los detalles; algunos artistas se consagran especialmente a la ilustración del libro: Gravelot, Cochin hijo y, sobre todo, Eisen, cuya sensualidad ha regocijado a varias generaciones de bibliófilos. El final del siglo (1755-1800) retorna a una mayor sencillez, que no está exenta de sensiblería en la época de Rousseau y de Greuze, ni tampoco de frialdad en la época de David y del neoclasicismo; dos nombres dominan la ilustración del libro, Marillier, y Moreau el Joven, a quienes vemos evolucionar desde la gracia del siglo XVIII a la rigidez del estilo Imperio. Habría que citar además los nombres de Choffard, Coigny, Gabriel de Saint-Aubin, etc. Es también en esta época cuando aparecen en el libro las ilustraciones a colores, logradas en la mayoría de los casos gracias a un procedimiento de marcas de referencia en el que se imprimían sucesivamente los diferentes tintes; inventada hacia 1725 por Leblon, esta técnica fue utilizada especialmente por el grabador Gautier d'Agoty entre 1750 y 1775.

El grabado en madera no había desaparecido completamente; se lo seguía empleando para las molduras, las letras ornamentadas, las viñetas al final de los capítulos. Se manifiesta una renovación en el siglo XVIII; un artista original, como Jean-Michel Papillon, se consagra enteramente al grabado en madera y publica incluso un tratado sobre este tema (1766). Otra innovación en la decoración del libro, el empleo de diseños florales tipográficos, que al ser empalmados permitían construir motivos amplios y variados. Poco empleados hasta entonces, estas viñetas tipográficas fueron puestas de moda por fundidores parisienses de caracteres, especialmente por Pierre-Simon Fournier, quien presenta una gran variedad de modelos en su *Manuel typographique* (1764-1766).

V. LA EDICIÓN EN EL SIGLO XVIII

En el siglo de las luces, las nuevas ideas consiguen forzar las barreras de la reglamentación del libro y los sistemas de censura comienzan a resquebrajarse. En Francia, entre el privilegio y la prohibición, el control del libro establece varios matices: el permiso del sello, menos oneroso que el privilegio, el permiso simple y el permiso tácito; este último se multiplica después de 1750, cuando se pone en manos de Malesherbes la dirección general de librería, el cual justifica así este procedimiento: "Se han dado circunstancias en las que no nos hemos atrevido a autorizar públicamente un libro, y en las que no obstante hemos sentido que no sería posible prohibirlo"; las obras publicadas en Francia bajo esta garantía llevan a menudo lugares de

impresión vagos y falsos: Amsterdam, Ginebra, Londres. Además, varios libros parecen haber sido tolerados por la policía sin haber recibido permiso alguno ni estar inscritos en un registro. Sin embargo, la presión del Parlamento y del clero explica que haya todavía libros clandestinos ni permitidos ni tolerados; el *Espíritu de las leyes* y *Cándido* tienen que ser publicados en Ginebra, *La Nueva Eloísa* en Amsterdam, ediciones originales y falsificaciones se multiplican fuera de las fronteras, especialmente en las Provincias Unidas, los Países Bajos austriacos (Lieja, Bruselas), en Suiza y en Aviñón que era entonces territorio pontifical. La falsificación no afectaba solamente a la edición francesa; también causaba estragos en Alemania, particularmente en Suabia.

En Francia, París domina el mercado del libro; entre los principales impresores y libreros citemos a Jacques Collombat, también fundidor de caracteres, los Didot de los que volveremos hablar, Lebreton, editor de la *Enciclopedia*, Jombert, especializado en las obras matemáticas y técnicas, etc. La centralización y el sistema de la renovación de los privilegios (que perdura hasta 1777) causan perjuicio a la provincia que solamente publica obras de interés local o falsificaciones. No obstante, es en esta época cuando se instalan algunas casas de gran porvenir, los Danel imprimen en Lille desde 1699, los Leroux en Estrasburgo desde 1729, los Aubanel en Aviñón desde 1744, los Mame en Angers y luego en Tours desde 1767. En París había vendedores ambulantes escogidos entre los pobres y los inválidos de los oficios del libro, cuya actividad estaba reglamentada. Como proliferaban y vendían cualquier cosa, un fallo judicial de 1722 limitó a 120 su número, recordando que

tenían permitido: "Solamente vender edictos, declaraciones, ordenanzas, fallos u otros mandatos de justicia[…] almanaques y tarifas, así como también pequeños libros que no pasen de ocho hojas." Sin duda también existía este tipo de vendedores en las zonas rurales, pero lo más grueso del comercio del libro estaba constituido en ellas por libreros foráneos que iban de ciudad en ciudad con carretas cargadas de muchos libros. En Alemania, la edad de oro de la literatura recibe los servicios de grandes editores que difunden las obras de los escritores clásicos, como por ejemplo Göschen en Leipzig, Unger en Berlín, Cotta en Tubinga y luego en Stuttgart. En Inglaterra, el levantamiento de la restricción que limitaba el ejercicio de la imprenta a cuatro ciudades y el gran desarrollo literario del siglo XVIII abren grandes perspectivas al libro; se desarrollan las industrias anexas y se instalan fundiciones de caracteres, de las cuales la más famosa es la de William Caslon; en Glasgow, los hermanos Foulis publican de 1740 a 1795 cuidadas ediciones de clásicos. El libro español experimenta una renovación en la época de Carlos III (1759-1788); su presentación se mejora y recibe los servicios de buenos impresores como Joaquín Ibarra y Antonio Sancha en Madrid o los Montfort en Valencia. Sin embargo, tres son los impresores que desempeñan un papel determinante en la evolución general del libro: Baskerville, Didot y Bodoni.

John Baskerville, fundidor de caracteres e impresor en Birmingham de 1750 a 1775, crea un nuevo tipo de letras, muy geométricas, en las que resaltan los trazos gruesos y los trazos finos, elegantes pero un poco escuálidas; junto con John Whatman se preocupa por fabricar papel sin ve-

tas, al que se llama papel vitela; publica en especial ediciones de clásicos: Virgilio (1757), Horacio (1770), Terencio (1772). A su muerte, su material tipográfico es adquirido por Beaumarchais que instala un taller en Kehl, en el ducado de Baden, para imprimir las obras de Voltaire y de Rousseau. La dinastía de los Didot, que ejerció el arte de la imprenta hasta nuestros días, fue fundada por François, recibido en 1713 como librero en París. Su hijo François-Ambroise, fue el iniciador de varios perfeccionamientos técnicos; introdujo en Francia la fabricación del papel vitela; inventó la prensa de un golpe y sustituyó las hormas de madera por hormas metálicas; creó el punto tipográfico para medir los caracteres; mandó grabar por Waflard y su hijo Firmin nuevos caracteres que tienen la claridad y la rigidez del estilo neoclásico. Impresor en Parma de 1776 a 1813, Gianbattista Bodoni actúa en el mismo sentido que Baskerville y Didot; crea caracteres de gran regularidad, acentúa la geometrización de la letra y la oposición entre los trazos gruesos y los trazos finos; sus investigaciones tipográficas están condensadas en un *Manuale* publicado en 1818, después de su muerte. Estos tres impresores renuevan la presentación del libro y gobiernan el gusto tipográfico del siglo XIX. Liberan al libro de su presentación arcaica a través de una gran sobriedad de la ornamentación y una construcción que con frecuencia es puramente tipográfica; esto es lo que confiere un aspecto tan moderno a su producción.

Las grandes colecciones documentales de obras de referencia ocupan un lugar tan considerable en la edición del siglo XVIII, que nos equivocaríamos si la limitáramos sólo a la literatura galante.

Hay que recordar la obra de los benedictinos de Saint-Maur, establecidos en Saint-Germain-des-Prés, cuya intensa actividad ha vuelto proverbial la erudición benedictina; los nombres más conocidos son los de los padres Mabillon

y Montfaucon. El siglo XVIII ve aparecer muchas obras consagradas a las bellas artes, muchas publicaciones científicas bien cuidadas, muchas grandes recopilaciones ilustradas de viajes. También es la época de los diccionarios que manifiestan las múltiples curiosidades del siglo de las luces; junto a los diccionarios que contienen definiciones, aparecen colecciones más amplias que reúnen verdaderos artículos; la *Enciclopedia* (1751-1772) es el ejemplo más conocido de este tipo, pero está lejos de constituir un fenómeno aislado; pensemos, por ejemplo, en el *Universal Lexikon* (1732-1750) de Zedler en Leipzig.

El final del siglo está marcado por grandes trastornos en la conservación de los libros. La supresión de los jesuitas provoca la dispersión de sus ricas bibliotecas. En Austria, José II cierra los monasterios, a los que considera inútiles; sus bibliotecas enriquecen la de Viena y prestan sus servicios a los establecimientos de enseñanza. En Francia, la Revolución, que suprime los monasterios y confisca los bienes de los emigrados, pone una gran cantidad de libros a disposición del Estado; a partir de entonces fueron creadas las bibliotecas municipales en Francia; se envía a París una selección de los más hermosos manuscritos y de los libros impresos más preciados, incrementando de un solo golpe en 300 000 volúmenes la Biblioteca Real, convertida ahora en nacional. Siguiendo el ejemplo de Francia, varios estados alemanes secularizan los bienes eclesiásticos, enriqueciendo las bibliotecas de las ciudades y de las universidades y desvalijando las provincias para saturar las capitales. La nacionalización de las bibliotecas privadas puso a disposición del público erudito una amplia documentación que a menudo se había mantenido poco conocida y difícilmente accesible; pero vino acompañada de pérdidas debidas a los desplazamientos y a un abundante saqueo. Si bien numerosos libros fueron enviados al mercado de segunda mano e hicieron posible la creación de hermosas colecciones particulares en el siglo XIX, también hubo lamentables destrucciones deliberadas. De ese modo, al en-

viar a la destrucción: “todo un fárrago de libros de plegarias y de devoción inútiles, de leyendas y otros absurdos teológicos”, según los términos de una ordenanza de José II, se hizo desaparecer toda una literatura religiosa de la que se ven privados los investigadores actuales.

7

EL LIBRO MODERNO

I. LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y EL LIBRO

Algunas innovaciones técnicas, conectadas con la revolución industrial, garantizaron un crecimiento extraordinario a la producción del libro a lo largo del siglo XIX. Su eficacia dependía de su conjunción; la abundancia del papel era inútil si no se mejoraba la prensa, y viceversa; la rapidez de las prensas resultaba vana en tanto que la composición tipográfica seguía siendo lenta, etcétera.[1]

El soporte esencial del libro, el papel, seguía siendo limitado por la relativa escasez de su materia prima, el trapo, y por su fabricación manual, larga y delicada. Estos dos problemas fueron resueltos en el siglo XIX. El papel se fabrica mecánicamente gracias a la máquina inventada por Louis-Nicolas Robert (1798) y perfeccionada en Inglaterra por Gamble, Fourdrinier y Donkin. En 1991, una máquina de papel periódico en las fábricas de papel de Golbey era capaz de dar un rendimiento de 1 500 m por minuto con 8.70 m de anchura. Se habían hecho varios experimentos en el siglo XVIII para renovar la materia prima a partir de fibras vegetales; desde 1843 se

[1] Se encontrarán más detalles sobre estas cuestiones técnicas en (G. Martin, *L'imprimerie,* París, PUF, Que sais-je?, núm. 1067, y en la obra de A. Bargillat, *L'imprimerie au XXe siècle,* París, 1967.

utiliza pasta de paja para la fabricación de los diarios, remplazada pronto por pasta de madera. El desarrollo del papel hizo también de él mismo su propia materia prima, ya que las pastas de recuperación cubren aproximadamente una cuarta parte del consumo. En 1987, la producción mundial de papeles y cartones alcanzaba 215 611 millones de toneladas, de las cuales 83 590 correspondían a América del Norte, 71 692 correspondían a Europa y 22 537 a Japón. La producción francesa era de 7 677 000 toneladas en 1992: 47% para los usos gráficos, 45% para empaque y envasado, 5% para los usos domésticos y sanitarios, 3% de papeles especiales.

La fabricación del libro seguía siendo lenta, pues la vieja prensa de brazo había cambiado poco desde Gutenberg. Hacia 1780, François-Ambroise Didot duplica su capacidad al construir la prensa llamada de un golpe; después se fabrican varios tipos de prensas metálicas y la de Stanhope (1808) sigue siendo el modelo más acabado de las prensas de brazo; las numerosas innovaciones que Friedrich König (1774-1833) realiza a la prensa (mecanización, sustitución de la platina por un cilindro, entintado automático) abren la era de las máquinas modernas para imprimir. La *rotativa* (en que el cliché es asentado sobre un cilindro), concebida ya en 1816 y perfeccionada a lo largo del siglo, es empleada comúnmente para la impresión de los periódicos y las revistas.

Estos progresos seguían siendo obstaculizados por la lentitud de la composición tipográfica, que requería de la manipulación de esos millares de prismas minúsculos que eran los caracteres. Se hicieron numerosos intentos a lo largo del siglo XIX para obtener máquinas que alinearan los caracteres, garantizaran

su regreso y justificaran las líneas. Pero estas componedoras mecánicas ponían en juego elementos demasiado numerosos y demasiado pesados; el futuro pertenecía a las componedoras-fundidoras que fundían los caracteres a medida que se iban necesitando; la máquina de *linotipo,* inventada en 1884 por Mergenthaler, compone y funde líneas enteras; la máquina de *monotipo,* inventada en 1887 por Lanston, proporciona también líneas justificadas, pero hechas de letras y espacios fundidos individualmente, cosa que facilita las eventuales correcciones. De manejo fácil y rápido, estas máquinas suplantaron casi completamente la composición manual.

También aparecen nuevos procedimientos de impresión. La fotografía cambia completamente la ilustración e incluso la composición del libro abriéndolo a los procedimientos mecánicos y suprimiendo la mediación obligatoria de artistas y de artesanos encargados de interpretar las imágenes por reproducir sobre la madera, el metal o la piedra. Varios procedimientos la utilizan: la *fotocincografía,* el *fototipo,* el *fotograbado,* así como algunos procedimientos de huecograbado como el *heliograbado.* Un procedimiento de impresión artesanal a todo lo ancho, la *litografía,* sirvió para inspirar también un procedimiento mecánico muy utilizado actualmente, el *offset.*

II. LA PRESENTACIÓN Y LA ILUSTRACIÓN

La presentación general del libro sigue estando determinada por las investigaciones de Baskerville, Didot y Bodoni.

La época romántica sigue empleando sus caracteres, aun cuando se entregue a fantasías tipográficas en los títulos. Una reacción en sentido arcaizante se produce a mitad del siglo: caracteres *augustales* de Perrin (1846), *elzevires* de Beaudoire (1858). A principios del siglo XX, Grasset, Auriol y Naudin diseñan caracteres originales, pero, como carecían de sencillez y estaban demasiado ligados al gusto de su época, estos caracteres no les sobrevivieron. Más cercanos a nosotros podemos señalar los caracteres realizados por la fundición Deberny-Peignot (Cochin, 1918) y los diseñados por Cassandre. Bajo la influencia de la publicidad y del cartel, se emprendieron investigaciones y se multiplicaron caracteres de todos los tipos, pero la tipografía habitual no los avaló. El texto de la mayor parte de los libros sigue siendo compuesto con caracteres clásicos que poseen la primera calidad que se pueda exigir en ese campo: la legibilidad. Se puede clasificar en cuatro familias a los caracteres actualmente utilizados. Los *elzevires* que tienen patines triangulares; el garamond y la mayor parte de los antiguos caracteres romanos pertenecen a esta familia. Los didots con patines filiformes; el tipo bodoni forma parte de ellos. Los *egipcios* en los que las barras de los patines son tan espesas como el trazo grueso de la letra. Los *antiguos* en los que las letras tienen un espesor uniforme y están desprovistas de trazos gruesos, de trazos finos y de patines; se trata de los caracteres bastones, muy extendidos en Alemania con el nombre de *Grotesk.*

También se asiste a una época de investigaciones sobre la formación del texto. Pese a su gusto arcaizante, el inglés William Morris (1834-1896) ejerció una gran influencia en ese terreno. Más cercanos a nosotros podemos citar los trabajos de los franceses Bernouard y Vox o también de Louis Jou quien quiso que sus libros solamente debieran su atractivo a su presentación tipográfica. Las investigaciones actuales llegan incluso a audacias tales como disponer el

texto en las páginas con líneas sinuosas, letras formando círculos, etc., reduciendo el texto a un elemento decorativo; pero eso no concierne más que al libro de lujo, mientras que el libro común y corriente conserva una presentación clásica, pues está hecho en primera instancia para ser leído. La presentación exterior también evoluciona. El libro antiguo se vendía siempre encuadernado; fue a fines del siglo XVIII cuando se comenzó a vender el libro en rústica, con cubierta muda.* Con algunas excepciones (*Galerie universelle* de Imbert de La Platière, en 1787-1788), la costumbre de las cubiertas impresas no se establece sino hasta principios del siglo XIX; poco a poco la ilustración entrará en ese espacio.

La ilustración del libro se ve beneficiada entonces por varios procedimientos nuevos. El grabado en madera se renueva mediante una talla al buril sobre bloques de madera tomados perpendicularmente al sentido de las fibras; se trata de la técnica de la *madera de punta* que hace posible realizar diseños más delicados y más libres. La talla dulce y el aguafuerte se emplean siempre; también se hace grabado sobre acero, lo que da a la imagen un aspecto más delicado y más aterciopelado. A finales del siglo XVIII, el bávaro Senefelder descubre las propiedades de una piedra calcárea que absorbe fácilmente la materia grasa y el agua, cuando que éstas ejercen una repulsión recíproca; experimentando sobre este fenómeno, perfecciona la *litografía*.

La decoración del libro en la época del Imperio y la Restauración toma parte en el neoclasicismo que está en el ambiente como lo manifiestan las hermosas ediciones de

* Esto quiere decir que no lleva ningún texto impreso. [T.]

los Didot, ilustradas en el estilo de David. La ilustración romántica explota las posibilidades que las nuevas técnicas trajeron consigo y toma su inspiración del espíritu que impulsa a la literatura de la época; el estilo trovadoresco y tendiente al gótico se manifiesta en fecha temprana, desde 1803, en las *Poésies* de Clotilde de Surville; se difundirá después de 1820 y se prolongará en las aguafuertes de Célestin Nanteuil. Sin embargo, se acostumbra fechar en 1828 el inicio del libro romántico con las litografías de Delacroix para una traducción del *Fausto* de Goethe.

El periodo que se extiende hasta 1840 está dominado por el arte de los viñetistas, Devéria, Johannot, Gigoux, que utilizan la técnica de la madera de punta para sembrar el texto de imágenes vivientes y ligeras. Después de 1840, la evocación de las escenas de costumbres ocupa un amplio espacio en el libro; mientras que Charlet y Raffet contribuyen a difundir la leyenda napoleónica mediante la ilustración, Daumier retrata en sus famosas litografías las costumbres de su época, pero trabaja más para la prensa que para el libro; Gavarni ilustra el parisianismo bohemio en el que se desenvuelven damas galantes y estudiantes; el terreno de Grandville es el de lo bizarro y lo fantástico; su arte de la transposición lo hace pasar por un precursor del surrealismo. Estos artistas, además de Henri Monnier, el padre de Joseph Prudhomme, Bertall, Cham, etc., colaboran en las recopilaciones publicadas en los años 1840-1850 y proveen de dibujos humorísticos a una prensa especializada (*Caricature, Charivari*…).

Después de 1850, la ilustración del libro pierde su originalidad. Sin embargo, Gustave Doré todavía introduce en este ámbito un romanticismo de una abundancia y fogosidad distintas a las de los viñetistas de los años 1830-1840. Es en esa época cuando aparece en el libro la fotografía; pero, aun cuando se la utiliza ya en 1852 en la obra *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* de Maxime Du Camp, no ocupará un lugar considerable sino hasta nuestro siglo; por ejemplo, no fue sino hasta 1894-1895 cuando es intro-

ducida a *L'Illustration* y a *Le Monde Illustré,* pero diez años después habrá suplantado completamente al grabado en madera en ambas publicaciones. No obstante, la ilustración tradicional continúa su carrera, el grabado en madera con Lepère y Vierge, el aguafuerte con Flameng y Rops, la litografía con Steinlen. Sigue las corrientes de la época y se adapta al *modern style* en 1900 con Eugène Grasset, y al estilo *arts décoratifs* en 1925 con François-Louis Schmied. Al trabajar para el libro, los grandes pintores como Manet (1874), Toulouse-Lautrec (1899), Bonnard (1900), Denis, Derain, Dufy, abren una nueva era y el libro de pintura domina actualmente la producción del libro de lujo. Si bien encontramos grandes nombres en este ámbito (Rouault, Picasso, Chagall, Dalí y, más cercanos a nosotros, Miró, Dubuffet, De Staël), el esnobismo y la especulación favorecen la multiplicación de libros de ínfimo interés. Por otra parte, con un tiraje muy reducido (100 a 300) y vendidos a un precio muy alto, estos volúmenes son considerados principalmente como objetos de arte o valores de inversión y prácticamente no se los hace para ser leídos. De este modo, escapan casi por completo de la historia del libro.

La presentación del libro actual se caracteriza por echar mano cada vez más de la imagen y del color. Muchos libros se engalanan con cubiertas multicolores y con la aplicación de una película transparente se vuelven brillantes; cuando se convierte a estas cubiertas en un elemento móvil, se les llama *camisas.* Se presenta una simplificación en la fabricación del libro: el lomo de los cuadernos es cortado con la guillotina, la cubierta se adhiere por medio de un pegamento muy fuerte y ya no hay necesidad de coser. Este procedimiento se emplea sobre todo para libros económicos; esto hace difícil su conservación, pues la desaparición de la estructura de los cuader-

nos no permite que se les dote de una encuadernación conveniente.

Desde los años 1870-1880, la pasta de madera se convirtió en la materia prima esencial del papel. Este material es poco resistente al envejecimiento a causa de la presencia de lignina, un cuerpo no saturado; frecuentemente se pone amarillo, se vuelve quebradizo y pone en riesgo la conservación de los ejemplares. El papel de los libros románticos ya dejaba aparecer manchas de humedad. Además, si bien los libros ingleses y alemanes se vendían con encuadernación en pasta dura, los libros franceses seguían apareciendo en rústica, excepto los libros escolares, las obras para la juventud y los libros de mucho valor con sus brillantes pastas de cartón. Esta deficiencia explica el éxito de los clubes de libros; aparecidos en Alemania y en Suiza en 1928, llegan a Francia después de la última guerra mundial; consiguen directamente a su clientela mediante correspondencia y le proponen una selección de obras de valor demostrado. Los volúmenes, aunque se mantienen dentro de precios moderados, se imprimen en papel de buena calidad, con una tipografía cuidada, siempre encuadernados en pasta dura,[2] a veces de buen gusto. Como constituyen una competencia seria para la edición tradicional, han incitado a que ésta mejore la presentación material del libro y se habla de libros en "presentación club"; de ese modo, se estima que 31% de los títulos y 37% de los ejemplares publicados en Francia en 1982 se vendieron en edición de pasta dura. Los clubes también llevaron hacia el libro a una clientela que prácticamente no compraba, porque estaba demasiado alejada del librero o porque no se había sabido despertar su gusto por la lectura.

[2] No se trata, claro está, de verdaderas encuadernaciones hechas a mano, sino de encuadernaciones industriales.

III. LA EDICIÓN MODERNA

Los avances de la alfabetización, la renovación de las técnicas y la desaparición de los antiguos obstáculos de los reglamentos hicieron posible la multiplicación de las ediciones y el aumento de los tirajes. En tanto que se estima que la producción mundial habría sido en el siglo XV de unas 30 000 o 35 000 ediciones y, en el XVI, de unas 150 000 a 200 000, alcanzaba 8.25 millones en el siglo XIX, 5 millones en el primer cuarto del siglo XX y ahora 4 216 500 en un periodo de tan sólo cinco años (1987-1991).

1. *Evolución de la edición.* Al liberar los oficios del libro, la Revolución francesa también los había abierto a personas sin ninguna competencia profesional; por lo tanto, el Imperio tuvo que restringir esa libertad y obligó a los impresores y libreros a hacerse de patentes que se ofrecían en número limitado; pero se trataba tanto de una medida policiaca como de una ordenación de la profesión. El Imperio, la Restauración, la monarquía de Julio censuraban fácilmente las publicaciones hostiles a su política. La producción de la época está marcada por la edición de numerosas obras completas, destinadas a reconstituir las bibliotecas dispersas y a formar las de los nuevos burgueses; el financiamiento estaba asegurado por la suscripción, sistema ya en uso desde un siglo antes. Como estas importantes publicaciones resultaban poco accesibles a la pequeña burguesía, se respondió a sus necesidades mediante la multiplicación de los gabinetes de lectura, pero en éstos se encontraban sobre todo novelas. También es la época del primer romanticismo; Ladvocat y Renduel son los editores principa-

les de la nueva tendencia literaria. Hacia 1830, la edición francesa se encuentra en dificultades, los libros, que cuestan mucho a causa de lo reducido de los tirajes, se venden con dificultad, en tanto que deben enfrentarse a la competencia de las falsificaciones belgas. Por consiguiente, la edición francesa intenta renovarse.

Hace más atractivos los libros recurriendo a la imagen, y más accesibles sacándolos por entregas, es decir, en cuadernos separados, vendidos con una cubierta impresa. De ese modo, obras que valen 10, 20 o 30 francos se venden mejor por entregas de 10, 20 o 30 céntimos y consiguen alcanzar tirajes de 10 a 15 000 ejemplares. La iniciativa del librero Gervais Charpentier también hace bajar el precio del libro; en 1838, lanza una colección en dieciochoavo a 3.50 francos el volumen (es decir, la cuarta parte de los precios usuales en ese entonces) y publica en algunos años 400 volúmenes en los que se encuentran los mejores autores contemporáneos así como los clásicos. Siguiendo el mismo camino, Michel Lévy crea en 1851 una colección de 1 franco, publicando también buenos autores. Para enfrentar sus problemas, los profesionales se organizan. Siguiendo el ejemplo de la *Börsenverein der Deutschen Buchhändler*,* fundada en Leipzig en 1825, varios editores parisienses crean en 1847 el *Cercle de la librairie* para defender sus intereses comunes; los autores se habían agrupado en 1837 en una *Société des Gens de Lettres*.

La propiedad económica del Segundo Imperio favorece la edición, a pesar de las restricciones que le impone la censura (persecución contra *Madame Bovary* y las *Flores del mal*). Es entonces cuando nacen o se desarrollan grandes casas de edición: Lemerre en el ámbito literario, Dunod en la edición técnica, De-

* Asociación de la industria de libreros alemanes. [T.]

lagrave y Colin para las ciencias humanas, etc. Fue en 1852 cuando Pierre Larousse funda una casa que se convertirá en la primera empresa francesa de edición de diccionarios y de obras enciclopédicas. Se desarrolla la librería fundada en 1826 por Louis Hachette; a las ediciones escolares agrega colecciones cada vez más variadas y obtiene en 1852 la concesión de la venta de los periódicos y los libros en los puestos de las estaciones.

Hachette también publica libros para niños e inaugura en 1857 la *Bibliothèque rose* que vuelven famosa las obras de la condesa de Ségur. Prácticamente no había habido edición para la juventud antes del siglo XIX, las obras de La Fontaine, Perrault, Defoe y Swift no habían sido escritas para los niños. Los primeros escritores que se especializaron en ese género literario son Arnaud Berquin (1747-1791) y el canónigo bávaro Christoph Schmid (1768-1864), uno de los autores más editados de su siglo. En los años 1830-1840 se multiplican algunas colecciones de relatos edificantes para los jóvenes, cuyos volúmenes estaban encuadernados con atractivas cubiertas de cartón policromas, los cuales aparecen tanto en París como en provincia (editadas por Mame en Tours, por Ardant en Limoges, por Lefort en Lille, por Mégard en Ruán). El gran pionero en este terreno será el editor parisiense Hetzel, quien crea en 1864 un periódico para la juventud, el *Magasin d'Education et de Récréation*, cuyo título es todo un programa, programa que desarrolla todavía más publicando los libros de J. Macé, L. Desnoyers, Erckmann-Chatrian y revela a Julio Verne. La obra de este último alcanza desde 1862 un éxito que nunca ha perdido, ya que sigue siendo el autor francés más traducido en el extranjero.

Después de 1870, la edición francesa continúa su desarrollo. Sin embargo, una producción abundante en un mercado fluctuante y mal organizado provoca

un desequilibrio seguro. La supresión de la patente en 1870 ha acarreado una inflación de profesionales mediocres, particularmente en el nivel del menudeo. Algunos libreros se especializan en la venta con descuento y en las liquidaciones, pero la situación se mantiene en buenas condiciones para la edición técnica y las publicaciones de calidad. A principios del siglo xx, el mercado se recupera gracias a una coyuntura económica favorable y a los avances técnicos. Se extiende el empleo del linotipo y del monotipo, en tanto que la fotografía invade el libro, transforma su aspecto e impulsa el desarrollo de nuevos tipos de publicaciones en los ámbitos de la actualidad, del arte, de la moda, de los viajes, etc. Muy afectada por las dos guerras, la producción se estabilizó desde 1960, luego volvió a iniciar su avance.

No podemos citar aquí a todos los editores destacados de esta época.[3] Señalemos, no obstante, a Fayard, quien realiza dos revoluciones comparables a la de Charpentier; lanza en 1904 la novela ilustrada a 95 céntimos, la *Modern bibliothèque,* que hace posible que los mejores autores ensanchen su público y, en 1924, una colección de novelas a 2.50 francos, ilustrada con grabados en madera, el *Livre de demain*; el editor Ferenczi utiliza la misma fórmula en el *Livre moderne illustré*. El éxito de estas colecciones fomenta en un vasto público el gusto por el libro de calidad. Alrededor de 1900 se multiplican las revistas jóvenes; algunas se agregan una casa editorial, a veces efímera como las ediciones de la *Revue Blanche*, pero otras dos marcan la vida literaria de esa primera mitad de siglo: las ediciones del *Mercure de France*, fundadas en 1894 por Alfred Vallette, y las de la *Nouvelle Revue Française*, cuya dirección es asumida por

[3] Se pueden encontrar algunas exposiciones sobre la edición francesa en los siglos XIX y XX en la obra de Néret citada en la bibliografía.

Gaston Gallimard en 1911. Varias editoriales se imponen en la edición general; Hachette crea en 1898 unos servicios de transporte que abastecen de publicaciones periódicas y de títulos pequeños a numerosos depósitos de libros. Habría que citar todavía a Plon, Flammarion, A. Michel, Tallandier y muchos otros. En cambio, algunos editores se especializan en el libro para coleccionistas que se edita en tiraje reducido. Después de la guerra de 1914, la especulación arruina esta rama de la edición; la producción se vuelve inflacionista, pero la crisis de 1929 pone fin a esta moda que concluye con quiebras y liquidaciones. Esta experiencia desafortunada no sirvió de lección, pues el mismo fenómeno se repite después de la última guerra mundial con los mismos resultados.

Desde los decretos de julio de 1793, la ley francesa protege la propiedad literaria. Retomadas en varias ocasiones, sus disposiciones fueron completadas por la ley del 11 de marzo de 1857 y modificadas por la del 3 de julio de 1895, cuyos textos quedaron reunidos en el Código de la propiedad intelectual, instituido por la ley del 3 de julio de 1992.

Actualmente se asiste a una concentración masiva de la edición, tanto en América como en Europa. Las editoriales son absorbidas progresivamente por algunas corporaciones cuya actividad esencial está frecuentemente lejos de la industria del libro y por grupos internacionales que imperan sobre los medios de comunicación y sobre la industria del entretenimiento. De ese modo, la creación literaria entra en conflicto con la necesidad imperiosa de obtener ganancia. En Estados Unidos, 80% de los libros son publicados por cinco "Majors". En Francia, los dos grupos Hachette y Havas-Viviendi, se reparten más de 60% de la producción editorial.

2. *La prensa.* Esta cuestión ya fue tratada en otros lugares,[4] pero no podemos pasarla completamente por alto aquí. Mu-

[4] Véase la nota de la p. 111, así como, P. Albert, *La presse,* París, PUF, Que sais-je?, núm. 414.

chísimas personas no leen más que periódicos y revistas sin abordar jamás el libro propiamente dicho. La revolución de la prensa en el siglo XIX es resultado de varios factores. Los avances de la instrucción primaria, el ensanchamiento del cuerpo electoral y la concentración urbana han multiplicado su clientela. Siendo ya el carácter esencial de la prensa, la rapidez de la difusión de la información se ve favorecida por el mejoramiento de los transportes y la aparición de nuevos medios de comunicación. Recibió en especial el beneficio de la conjunción de las innovaciones técnicas en la fabricación del papel, la mecanización de la impresión y la composición tipográfica. Su gran desarrollo se afianza a lo largo del siglo XIX con la aportación de la publicidad, la multiplicación de las noticias breves, las gacetillas de periódico y las crónicas, el levantamiento de las restricciones legislativas en 1881 y la sensible disminución del precio por número. Este fenómeno merece una atención particular en Inglaterra (en 1994, 19 753 000 ejemplares para la prensa cotidiana, 19 966 000 para la dominical), en Estados Unidos (en 1993, 58 815 000 ejemplares para la prensa cotidiana, 62 643 000 para la dominical) y en Japón, donde el tiraje de los periódicos cotidianos pasó, de 1950 a 1990, de 27 a 71 millones. En cuanto a la prensa cotidiana francesa, disminuye regularmente sus cifras desde 1969:

1827: *Le Constitutionnel*: 20 000; *Le Journal des Débats*: 12 000; *La Quotidienne*: 6 500.
1848: *La Presse* (de Émile de Girardin): 63 000.
1865: *Le Petit Journal* de 1 céntimo (de Moïse Millaud): 260 000.
1892: *Le Petit Journal*: 1 millón.
1913: *Le Petit Parisien*: 1 millón y medio.
1968: conjunto de todos los diarios: 12 073 000.
1979: conjunto de todos los diarios: 10 509 000.
1993: conjunto de todos los diarios: 9 362 000 (de los cuales 6 724 000 son de la provincia).

Este declive afecta sobre todo a la prensa parisiense, en tanto que la de provincia mantiene aproximadamente los mismos tirajes. El fenómeno no solamente es imputable a la competencia de los nuevos medios de comunicación masiva, sino también a la multiplicación y a la diversificación de los periódicos semanales y mensuales.

3. *El libro en el mundo actual.* A] *Producción total.* Las estadísticas publicadas por la UNESCO permiten apreciar el considerable incremento de la producción mundial del libro en estos últimos años, incremento debido al desarrollo de las naciones jóvenes, aun cuando el mundo occidental conserva un lugar preponderante en esta producción; de 332 000 títulos en 1960, pasó a 521 000 en 1975 y a 842 000 en 1989. He aquí un cuadro del número de títulos publicados en los principales países productores de libros. Pero hay que saber que la noción de libro no es la misma en todas partes, y que hay discrepancias entre las fuentes. Habría que considerar también el número de ejemplares, estimado en un total anual de 5 mil millones en 1957:

	1980		1996	
URSS	80 676	Reino Unido	107 263	
Estados Unidos	79 676	China	100 951	(1994)
Alemania federal	64 761	Alemania	71 515	
Gran Bretaña	48 069	Estados Unidos	68 175	
Japón	45 596	Japón	56 221	
Francia	32 318	España	46 330	
España	28 195	Rusia	36 297	
Corea	20 978	Italia	35 236	
China	19 109	Francia	34 766	(1995)
Italia	12 029	Países Bajos	34 067	(1993)

A continuación vienen Corea, Canadá, Suiza, Irán, Polonia, Bélgica, etc.* También sería interesante considerar el porcentaje de los libros publicados en las principales lenguas si las estadísticas de la UNESCO presentaran menos lagunas. Se puede confirmar, no obstante, que si bien las lenguas occidentales siguen ocupando el primer lugar, su proporción va a la baja, lo que es indicio de un incremento en la producción del libro en los países del tercer mundo. En 1960, 72% de los títulos se publicaba en Europa y 5.4% en Norteamérica; en 1986, Europa ya no publica más que 54.5% de los títulos, pero Norteamérica 12.9 por ciento.

B] *Las traducciones.* Éstas ya habían desempeñado un papel importante en la historia del libro, pero se multiplicaron con los avances de los medios de comunicación. P. Angoulvent ponía así de manifiesto su significación:

> El libro es el soporte por excelencia de la ideología de un país, su mejor embajador espiritual[…] También es el vehículo natural de las técnicas prevalecientes en su país de origen, el apologista de sus costumbres, el historiador de sus glorias. Prepara el terreno para la exportación de los productos nacionales, sirve de introducción a los hombres y a las cosas (*L'édition française au pied du mur,* París, 1960, p. 70).

* Para México, las cifras que ofrece la Cámara Nacional de la Industria Editorial indican que el sector se ha contraído de 1990 a 2000 y da estos números: en 1990 existían 423 casas editoriales con una producción de 21 500 títulos y un total de 142 millones de ejemplares; en 2000 las editoriales se habían reducido a 238, el número de títulos a 16 003 y el de ejemplares a 97.8 millones. [E.]

Al concentrar las estadísticas de los últimos cinco años (1981-1985) publicadas por el *Anuario estadístico de la* UNESCO, se llega a las siguientes conclusiones:

a] Porcentaje correspondiente a las traducciones del francés en relación con el total de las traducciones:

1981	4 977	de	43 841	equivale a	11.35 %
1982	6 205	de	52 198	equivale a	11.88 %
1983	6 084	de	55 618	equivale a	10.93 %
1984	5 422	de	52 405	equivale a	10.34 %
1985	6 327	de	53 374	equivale a	11.85 %
	29 015	de	261 436	equivale a	11.09 %

La distribución de estas traducciones según los temas y sus porcentajes en relación con el total de las traducciones en cada uno de éstos muestran que las obras francesas son más traducidas en el ámbito de las ciencias humanas:

Filosofía	2 056	traducciones	equivale a	15.59 %	del total
Bellas artes	1 968	—	—	14.40 %	—
Historia y geografía	2 386	—	—	13.80 %	—
Religión	1 861	—	—	12.25 %	—
Literatura	15 063	—	—	11.44 %	—
Ciencias aplicadas	2 393	—	—	9.59 %	—
Ciencias sociales	2 421	—	—	8.18 %	—
Ciencias puras	689	—	—	5.10 %	—

b] Principales países en que se publican esas traducciones:

	1981	*1982*	*1983*	*1984*	*1985*	*Total*
1. España	1 300	1 599	1 494	1 555	1 585	7 733
2. Alemania	667	1 021	896	775	715	4 074
3. Italia	436	477	688	57	27	1 685
4. Gran Bretaña	276	272	287	250	256	1 341
5. Portugal	143	368	227	223	209	1 170
6. URSS	171	214	248	261	261	1 151
7. Japón	241	214	212	226	215	1 108
8. Estados Unidos	257	294	204	192	3	950
9. Brasil	106	50	123	219	446	944
10. Suiza	168	86	190	175	168	887

Las cifras concernientes a Italia y a Estados Unidos están incompletas, obviamente. A continuación de estos países vienen Yugoslavia, Dinamarca, Bélgica, Finlandia, Checoslovaquia, Polonia, Rumania, Hungría, Austria. Por falta de suficientes datos, no se cita a los Países Bajos ni a Turquía.

c] Los autores traducidos. Los doce autores más traducidos durante el quinquenio 1981-1985 son Lenin, Walt Disney Productions, A. Christie, J. Verne, B. Cartland, E. Blyton, los hermanos Grimm, Andersen, K. Marx, Engels, Shakespeare y J. London. Si se tomaran en cuenta las 1 171 traducciones de la Biblia, ésta ocuparía la tercera posición. Se ponen de manifiesto dos grandes éxitos internacionales. En primer lugar el de los autores para la juventud o considerados como tales: W. Disney Production, J. Verne, E. Blyton, Grimm, Andersen, etc. Después el de los autores anglosajones de novelas policiacas y de aventuras: A. Christie, A. C. Doyle, A. Mac Lean, E. Wallace, etc. La literatura de diversos países se difunde también mediante la novela y, en menor medida,

mediante el teatro y la poesía. Pero la permanencia de los valores firmes es contrapesada por la ola de los autores de moda.

Por otra parte, de las 3 821 traducciones publicadas en Francia en 1984, 2 485 venían del inglés, 1 407 del alemán, 226 del italiano, 107 del español, etcétera.

C] *La producción francesa de libros.* Desde 1980, ésta fluctúa entre 25 000 y 42 000 títulos, marcando un avance constante. El promedio anual pasa de 21 945 títulos en el decenio 1977-1986 a 33 454 en el decenio 1987-1996. Una vez más estas cifras fueron tomadas de la Bibliographie de la France que procede a hacer exclusiones y agrupaciones.

Para el año 1999, se estima que la producción global fue de unos 411 millones y medio de ejemplares, pero las ventas de los mismos no alcanzan más que unos 333 millones. El número de títulos es de 49 808, de los que 21 242 son novedades, 3 243 son nuevas ediciones y 25 323 son reimpresiones. Pero la distribución por títulos da una idea menos exacta de la jerarquía de los diferentes sectores de la edición que su volumen de ventas. El monto de este último alcanzado por el total de la edición francesa en 1999 se eleva a 14 382 millones, con un avance de 0.7% con respecto al de 1998, pero con una ligera baja en la producción de títulos y de ejemplares. De acuerdo con las estadísticas publicadas por el Sindicato nacional de la edición, las ventas se reparten del siguiente modo:

Literatura	2 549 649 000 francos
Libros escolares	2 134 764 000 francos

Libros prácticos	2 004 250 000 francos
Enciclopedias, diccionarios	1 600 992 000 francos
Libros para la juventud	1 213 590 000 francos
Derecho y economía	794 114 000 francos
Ciencias y técnicas	773 661 000 francos
Ciencias humanas y sociales	734 001 000 francos
Libros de arte	625 710 000 francos
Historietas cómicas	557 636 000 francos
Actualidad	328 292 000 francos
Religión y esoterismo	300 987 000 francos
Documentación	115 438 000 francos

A estas cifras se agregan 641 millones de francos por cesiones de derechos.

Las estadísticas de 1999 también nos hacen ver la estructura de la edición francesa. De 331 editoriales:

46	produjeron	200 o más títulos
13	—	de 150 a 199 títulos
10	—	de 100 a 149 títulos
37	—	de 50 a 99 títulos
125	—	de 10 a 99 títulos
100	—	menos de 10 títulos

El volumen de ventas de 314 de estas editoriales se distribuye del siguiente modo:

11	de 250 millones o más
16	de 100 a 250 millones
19	de 50 a 100 millones
22	de 10 a 50 millones
124	de 1 a 10 millones
72	menos de 1 millón

Finalmente, el personal efectivo de 331 editoriales se elevaba a 10 708 personas.

Observemos además que, en 1980, alrededor de 12 000 libros en francés fueron publicados en el extranjero, 80% en los países parcialmente francófonos: Canadá, Bélgica, Suiza, Luxemburgo. Algunas importantes editoriales belgas y suizas tienen una amplia presencia en el mercado francés.

D] *La revolución del libro.* El desarrollo de las técnicas y medios de comunicación audiovisuales constituye una competencia seria para el libro, pero también un factor de eventual evolución de su forma. Con todo, la manejabilidad del libro *codex* le conserva grandes oportunidades de futuro. Se tiene acceso directo a un libro sin la mediación de cualquier tipo de aparato, al contrario de lo que sucede con los nuevos soportes de texto. Cuando se habla de "revolución del libro", también hay que buscarla en su fabricación y en su difusión. Precisamente el libro de bolsillo amplió considerablemente esa difusión.

El libro de masas nació en 1935 en Inglaterra, con los "Penguin books" de 6 peniques.[5] Se desarrolló durante y después de la última guerra mundial. Su tiraje raramente es inferior a varias decenas de miles de ejemplares y su precio nunca es mayor que el salario de una hora de trabajo. Todos los países poseen actualmente colecciones de ese tipo. En Francia, el "Livre de poche", colección común a varios editores y que ha dado su nombre al género, publicó más de 6 600 títulos desde 1952, muchos de los cuales han alcanzado tirajes muy elevados: *Le Grand Meaulnes* (1963) rebasó los tres millones de ejemplares.

[5] Se pueden considerar como sus antecesores los textos de la "Bibliothèque des Chemins de fer" de Chaix y luego de Hachette en París (1852), así como la "Universal Bibliothek" de Reclam en Leipzig (1867).

Cabría citar además las diversas colecciones “Marabout” publicadas en Verviers, Bélgica, las colecciones “J’ai lu”, “Le Monde en 10/18”, “Presse-pocket”, etc. Destinadas al principio a publicar “las obras novelescas francesas y extranjeras más notables de la época contemporánea”, estas colecciones se han ensanchado hasta abarcar los textos clásicos y las obras documentales: “Garnier-Flammarion”, “Idées” de Gallimard, “Microcosme” de las Éditions du Seuil, etc. La colección “Que sais-je?”, creada en 1941 y con cerca de 3 600 títulos, responde a las mismas preocupaciones. De 333 millones de libros vendidos en Francia en 1999, 101 millones pertenecen a colecciones de bolsillo. En 1993 se tenían repertoriados en un catálogo 24 100 títulos disponibles en 190 colecciones. Un catálogo publicado en Alemania federal en 1990 proponía 35 000 libros de bolsillo.

La tipografía tradicional quizá está condenada a corto plazo. Para empezar se adaptaron las cintas perforadas a las máquinas de linotipo y de monotipo. Así, siempre abastecidas de cintas por varios operadores, estas máquinas podían dar su rendimiento pleno. La electrónica, en progreso constante, intervino a continuación en la composición tipográfica, haciendo que las máquinas fueran capaces de justificar por sí mismas las líneas y de cortar correctamente las palabras. Finalmente, la luz está en vías de desalojar al plomo. Como la impresión de las ilustraciones se hacía ya mediante la fotografía, se cayó en la cuenta de que también se podía utilizar la imagen para imprimir los textos sin necesidad de poner en acción la masa de caracteres y de líneas de plomo. Las fotocomponedoras han adoptado este principio, como por ejemplo la máquina de *lumitipo*; el elemento esencial de la unidad fotográfica es un disco que lle-

va cerca de su circunferencia la imagen transparente de los caracteres y que da vueltas de manera regular; las fotocomponedoras de la tercera generación son capaces de manipular 3 000 signos por segundo, lo que equivale a más de 10 millones en una hora. La impresión misma ha evolucionado y han aparecido nuevas técnicas: láser, chorro de tinta, transferencia térmica, térmica directa.

El desarrollo ininterrumpido de la informática y de los procedimientos electrónicos implica una evolución profunda del libro y de la edición. No hay prácticamente una computadora que no esté conectada a una impresora y el procesamiento de texto permite utilizar programas de edición de tipo PAC (publicación auxiliada por computadora). Pero la pantalla está en vías de tomar el lugar del papel. La digitalización no solamente sirve como copia para textos que existen en otros soportes y cuya conservación y difusión tienen así una mayor garantía, sino que proporciona también documentos primarios y originales sin otro equivalente. Los periódicos electrónicos están en crecimiento exponencial y se habla cada vez más de bibliotecas electrónicas o digitales, incluso de bibliotecas virtuales. Esto genera inconvenientes. Algunos son de orden jurídico, pero también hay que subrayar la inestabilidad de los textos que circulan en la red, que a menudo están manipulados y reestructurados. Por último, la irrupción de la edición electrónica plantea serios problemas a los editores del mundo entero, así como a los autores, y el desarrollo del comercio electrónico del libro amenaza con dañar a la librería tradicional.

Es comprensible que, para Mac Luhan, la intrusión de la electrónica en la imprenta no solamente

tenga repercusiones técnicas. Esta técnica no solamente pone en cuestión a la tipografía, sino también nuestra manera de trabajar y, todavía más allá, nuestros modos de pensar: "La adopción de nuevas herramientas va a provocar grandes transformaciones en el comportamiento y las formas comunes en que se expresa el hombre." Pone en oposición la era visual de la escritura y la tipografía, que ha moldeado desde hace siglos nuestras actitudes mentales, y la era de la electrónica, caracterizada por la simultaneidad y la forma oral de la expresión.

No obstante, el libro conserva sus oportunidades frente a los nuevos medios de comunicación, como lo recordaba Louis Armand en el festival de Niza de 1969, a quien citaremos para concluir:

> El libro ha perdido una parte de su monopolio, como el ferrocarril. Pero observen lo que está sucediendo con éste. Habríamos podido imaginar que el avión, el automóvil acarrearían su desaparición. Nada de eso. En contraste con las aglomeraciones de las carreteras, los trenes hacen posible que lleguemos puntuales[…] Las ondas no están menos aglomeradas que las carreteras. En otro tiempo, las personas sufrían de penuria de información, hoy en día sucede lo contrario[…] El texto impreso sigue siendo indispensable para quien quiere ser responsable de su información, tener una actitud activa frente a la cultura. En este mundo inundado de ondas y de imágenes, el libro presenta un esfuerzo personal y saludable.

BIBLIOGRAFÍA

Albert, P., *La presse,* París, 1991.

Audin, Marius, *Le livre,* París, 1924-1925, 2 vols.

Blasselle, Bruno, *À pleines pages. Histoire du livre,* París, 1997-1998, 2 vols.

Bohigas, Pedro, *El libro español,* Barcelona, 1962.

Brun, Robert, *Le livre français,* París, 1969.

Dahl, Svend, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours,* París, 1967, 3ª ed.

Encyclopédie française, t. xviii: La Civilisation écrite, París, 1939.

Escarpit, Robert, *La révolution du livre,* París, 2ª ed., 1969.

Escarpit, R., *Sociologie de la littérature,* París, 1992.

Escobar Sobrino, Hipólito, *Historia del libro,* Madrid, 1984.

Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre,* París, 1971, 2ª ed.

Fino, J. Federico y Luis A. Hourcade, *Tratado de bibliología,* Santa Fe (Argentina), 1954.

Fourlong, Guillermo, *Orígenes del arte tipográfica en América,* Buenos Aires, 1947.

Hamman, A. G., *L'épopée du livre du scribe à l'imprimerie,* París, 1985.

Higounet, C., *L'écriture,* París, 1997.

Histoire de l'édition française, bajo la dirección de H.-J. Martin y R. Chartier, París, 1982-1986, 4 vols.

Le livre au Moyen Âge, bajo la dirección de J. Glenisson, París, 1988.

Letouzey, V., *La typographie,* París, 1970.
Malclès, L.-N., *La bibliographie,* París, 1989.
Martin, Henri-Jean, *La naissance du livre moderne,* París, 2000.
Martin, G., *Le papier,* París, 1990.
Martin, G., *L'imprimerie,* París, 1993.
Néret, Jean-Alexis, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français,* París, 1953.
Oswald, John Clyde, *Printing in the Americas,* Nueva York, 1937.
Pallier, D., *Les bibliothèques,* París, 2000.
Rouet, François, *Le livre. Mutation d'une industrie,* París, 2000.
Schottenloher, Karl, *Bücher bewegten die Welt,* Stuttgart, 1968, 2 vols.
Terrou, F., *L'information,* París, 1995.
Vindel, Francisco, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano,* Madrid, 1930-1934, 12 vols.
Widmann, Hans, *Der deutsche Buchhandel in Urkunden und Quellen,* Hamburgo, 1963, 2 vols.

ÍNDICE

tipografía: carácter tipográfico
en tipos new baskerville 10/12
impreso en programas educativos, s.a. de c.v.
calz. chabacano 65 local a
col. asturias - 06850, méxico, d.f.
dos mil ejemplares y sobrantes
19 de julio de 2002